FILM

IRINA MIROSZNICZENKO (ZSRR)

Fot. W. Płotnikow

• NR 25 (1228) • ROK XXVII • 18 CZERWCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

NAGRODY XII OGÓLNOPOLSKIEGO FESTIWALU FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH W KRAKOWIE

Jury pod przewodnictwem reżysera Kazimierza Kutza przyznało następujące nagrody:

— Grand Prix — Wielką Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki w postaci Złotego Lajkonika i 30 tys. zł — reżyserowi **Markowi Piwowskiemu** za film produkcji TV **„Hair"**.

— Nagrodę Specjalną Przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa w postaci Srebrnego Lajkonika i 20 tys. zł — reżyserowi **Jerzemu Jaraczewskiemu** za film produkcji WFD **„Wznoszę pomnik"**.

— Nagrodę Specjalną Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i TV w postaci Srebrnego Lajkonika i 20 tys. zł — reżyser **Danucie Halladin** za film produkcji WFD **„Ojcowie miasta"**.

Cztery nagrody główne w postaci Brązowych Lajkoników i 15 tys. złotych przyznano następującym reżyserom:

— **Julianowi Antoniszowi** za film produkcji SMF — **„Jak działa jaśniczek"**;

— **Krystynie Gryczelowskiej** za film produkcji WFD — **„Nasze znajome z Łodzi"**;

— **Leonardowi Ordo** za film produkcji WF „Czołówka" — **„Salut dla Garlanda"**;

— **Grzegorzowi Królikiewiczowi** za film produkcji WFD — **„Nie płacz"**.

Ponadto jury postanowiło wyróżnić dyplomami honorowymi:

— reżysera **Leszka Skrzydło** za film produkcji WFO **„Portrety Henryka Rodakowskiego"**;

— reżysera **Andrzeja Szczygła** za film produkcji WFO „Cytat z raportu U Thanta";

— reżysera **Krzysztofa Wojciechowskiego** za film produkcji WFD **„Wyszedł w jasny pogodny dzień"**;

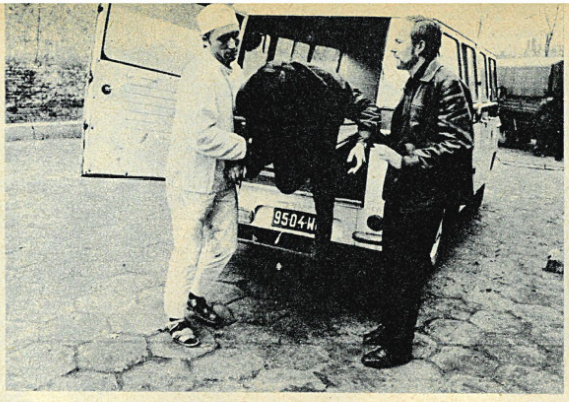
— reżysera **Witolda Giersza** za film produkcji SMF **„Kaskader"**.

Nagrodę redakcji łódzkiego „Głosu Robotniczego" jury przyznało reżyserowi **Maciejowi Szumowskiemu** za film produkcji TV **„Walka z cieniem"**, nagrodę magazynu „Żołnierz Polski" — reżyserowi **Romanowi Wionczkowi** za film produkcji TV i WFO **„Spotkanie z generałem"**. Nagrodę im. Krzysztofa Komedy — kompozytorowi **Zygmuntowi Koniecznemu** za muzykę do filmu **„Leśni"** Zygmunta Adamskiego.

Jury nagrody Klubu Krytyki Filmowej SDP pod przewodnictwem red. Jerzego Giżyckiego przyznało swą Syrenkę Warszawską reż. **Ewie Kruk** za film produkcji WFD **„Sezon"**. Kontrkandydatem do tej nagrody był **„Wypadek"** reż. **Ryszarda Czekały.**

● **Tegoroczny Przegląd Polskich Filmów Fabularnych — Lubuskie Lato Filmowe „Łagów 1972" — odbędzie się w dniach od 25 czerwca do 2 lipca. W programie figuruje 21 filmów fabularnych produkcji polskiej, które weszły na ekrany w okresie od 1 czerwca 1971 do 31 maja 1972. Filmy te prezentowane będą publiczności na ekranach Łagowa (tylko 14 wybranych pozycji), Głogowa, Gorzowa Wielkopolskiego, Międzyrzecza, Nowej Soli, Zielonej Góry i Żar. Wszystkie wyświetlane filmy ubiegać się będą o nagrody Złotego Grona, przyznawane w następujących kategoriach: za najlepszy scenariusz, najlepszą reżyserię, zdjęcia, muzykę, scenografię, dźwięk, za najlepszą pierwszoplanową rolę kobiecą i męską oraz za najlepszą drugoplanową rolę kobiecą i męską.**

Skład tegorocznego jury jest następujący: Wanda Jakubowska (przewodnicząca), Aleksander Ledóchowski, Zenobiusz Strzelecki, Andrzej Szczepkowski, Andrzej Szczypiorski, Krzysztof Winiewicz, Zbigniew Wiszniewski oraz Jerzy Wittek — sekretarz jury. We wszystkich miejscowościach, w których odbywa się Lubuskie Lato Filmowe, przeprowadzony zostanie plebiscyt publiczności na najlepszy film Przeglądu.



Scena z filmu „Poślizg" Jana Łomnickiego

Z okazji Lubuskiego Lata Filmowego wręczone zostaną także inne nagrody. Klub Krytyki Filmowej SDP przyzna swe Syrenki Warszawskie najlepszemu filmowi produkcji polskiej i zagranicznej. Wręczona zostanie nagroda Złotego Grona, ufundowana przez polskie kina studyjne oraz nagroda Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych.

W dniach 26—27 czerwca odbędzie się w Łagowie seminarium twórcze, w którym wezmą udział teoretycy filmu, twórcy, krytycy, popularyzatorzy sztuki filmowej oraz zaproszeni goście. Temat seminarium brzmi: „Polski film fabularny — odbicie kraju, ludzi, czasu"; referaty wygłoszą: prof. dr Jerzy Toeplitz, doc. dr Aleksander Jackiewicz oraz red. Bolesław Michałek. W dniach 28—29 czerwca przewidziane jest doroczne seminarium Klubu Krytyki Filmowej SDP; referaty wygłoszą: doc dr Alicja Helman oraz red. Janusz Gazda. 28 czerwca odbędzie się posiedzenie Koordynacyjnej Rady Artystycznej Kin Studyjnych przy Naczelnym Zarządzie Kinematografii; referat wygłosi prof. dr Bolesław Lewicki.

● **Pod koniec maja odbyło się w Warszawie VIII zebranie Zarządu Głównego Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Głównym tematem obrad były założenia projektowe warszawskiej wytwórni filmowej. Ponadto Zarząd Główny SFP powołał do życia koło przy Telewizji Polskiej; tamtejszym pełnomocnikiem władz Stowarzyszenia został Jerzy Antczak. Zarząd omówił także wstępne przygotowania do planowanego na rok przyszły walnego zjazdu SFP.**

film polski na świecie

● W dniach 16—17 czerwca odbędzie się XVII Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cork (Irlandia). Polska zgłosiła filmy: „Uciec jak najbliżej" Janusza Zaorskiego, „Droga" Mirosława Kijowicza oraz „Bykowi chwała" Andrzeja Papuzińskiego.

● Telewizja NRD zakupiła ostatnio wiele polskich filmów telewizyjnych: „Przez dziewięć mostów" Ryszarda Bera, „Dekameron 40" Jana Budkiewicza, „Diament radży" i „Pierwsza miłość" Sylwestra Chęcińskiego, „Beczka Amontillado" Leona Jeannota, „Aktorka" Stanisława Lenartowicza, „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego. Ponadto Niemcy kupili serie telewizyjne: „Samochodzik i templariusze", „Podróż za jeden uśmiech", „Przygody psa Cywila", „Kochajmy straszydła" oraz „Klechdy polskie".

projekty i realizacje

● W zespole PRYZMAT zaakceptowano do realizacji scenariusz Krystyny Siesickiej i Jana Batorego **„Jezioro osobliwości"**. Jest to adaptacja powieści Krystyny Siesickiej pod tym samym tytułem. Reżyserem będzie Jan Batory.

● Skierowano do realizacji scenariusz **„Opętanie"** Andrzeja Szczypiorskiego. Jest to dramat psychologiczny, osnuty wokół motywu trójkąta małżeńskiego. Realizować będzie Stanisław Lenartowicz, kierownictwo produkcji obejmie Jan Włodarczyk (PRYZMAT).

● W zespole TOR skierowano do realizacji scenariusz Tadeusza i Stanisława Różewiczów **„Drzwi w murze"** — opowieść o pisarzu, który spędza kilka dni w miejscowości uzdrowiskowej. Reżyserię obejmie Stanisław Różewicz.

● Janusz Nasfeter przystąpi niebawem we Wrocławiu do realizacji filmu **„Motyle"**, według scenariusza napisanego z Teresą Nasfeter. Film będzie opowiadać o młodzieży, jej pierwszych zainteresowaniach erotycznych. Operatorem jest Wiesław Zdort, kierownikiem produkcji — Zbigniew Tołłoczko (ILUZJON).

● Po kolaudacji jest film Jana Łomnickiego **„Poślizg"**.

tematy dnia

TYTAN ZE ZNAMIROWIC

Rozmawiamy z Jerzym Jaraczewskim, autorem głośnego filmu „Wznoszę pomnik". Jaraczewski szkołę filmową ukończył w roku 1950, swój pierwszy dokument zrealizował w roku 1953. Od tego czasu jest stale związany z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

— Jak doszło do realizacji filmu „Wznoszę pomnik"?

— Zaczęło się od tego, że mam dużo sentymentu dla Nowosądeczyzny. Wiosną ubiegłego roku zbierałem w Nowym Sączu dokumentację do filmu o sprawnie działających władzach terenowych. Przypadkowo zetknąłem się ze znajomym przewodnikiem, który zapytał, czy nie interesowałby mnie tytan pracy. Po czym zawiózł mnie w okolice Jeziora Rożnowskiego. Gdy zobaczyłem most budowany przez Jana Stacha, wiedziałem, że jest to znakomity temat dla filmu.

— Czy przedsięwzięcie, którego podjął się Jan Stach, było — pana zdaniem — konieczne?

— Tak. Jednakże istnieje ogromna dysproporcja między skalą tego przedsięwzięcia a przyczynami, które do niego doprowadziły. Prasa pisała, że Stach był odcięty od świata po powstaniu Jeziora Rożnowskiego. Nie jest to ścisłe: Stach miał do dyspozycji drogę polną, która na dwumetrowym odcinku przecinała skrawek pastwiska sąsiada. Zły sąsiad zabronił korzystania z tej drogi — i Stach musiał pokonywać dwudziestokilometrowy objazd. Most przybliżył go do świata.

Tak więc ów feralny odcinek pastwiska skłonił naszego bohatera do budowy mostu. Mógł to być most drewniany, tani, prowizoryczny. Rzecz jednak w tym, że Stach był rozsierdzony; nie tylko na sąsiada, lecz na całą wieś. Nikt nie wierzył, że uda mu się dokonać planowanego dzieła; postanowił więc na przekór wszystkim zbudować dzieło wiekopomne. Powstał most, który oparłby się chyba trzęsieniu ziemi; na tyle szeroki, że mogą się na nim minąć dwa samochody ciężarowe.

Zarzucano mi, że tytuł filmu jest zbyt pompatyczny. Nie zgadzam się z tym zarzutem. Stach istotnie wybudował sobie pomnik. Kosztowało go to wiele czasu, wysiłku i pieniędzy; na sam cement wydał około stu tysięcy złotych. Zrobiłem wszystko, by film podkreślał pomnikowość tego osiągnięcia. Stąd właśnie styl całości: narracja jest powolna, nieco hieratyczna, zdjęcia ostre, bardzo trawione, kontrastowe; kamera — często nieruchoma — filmuje bohatera i jego dzieło z niskich ustawień. Myślę, że taka koncepcja filmu w pełni się sprawdziła. Jest to zresztą przede wszystkim zasługą operatora, Jerzego Chluskiego. To on nadał filmowi właściwy kształt plastyczny.

— Czy spór między Stachem a złym sąsiadem zakończył się?

— Nie. Po uroczystym otwarciu mostu Stach oświadczył, że będzie przepuszczał przez swój most wszystkich użytkowników — z wyjątkiem złego sąsiada. Dlatego też zamierzamy pójść dalej tropem tej sprawy. Chciałbym zorganizować w Znamirowicach pokaz filmu, połączony z dyskusją. Na sali byliby obecni operatorzy: gdyby doszło do publicznej dyskusji i konfrontacji między Stachem a jego sąsiadem — mógłby to być temat do nowego filmu.

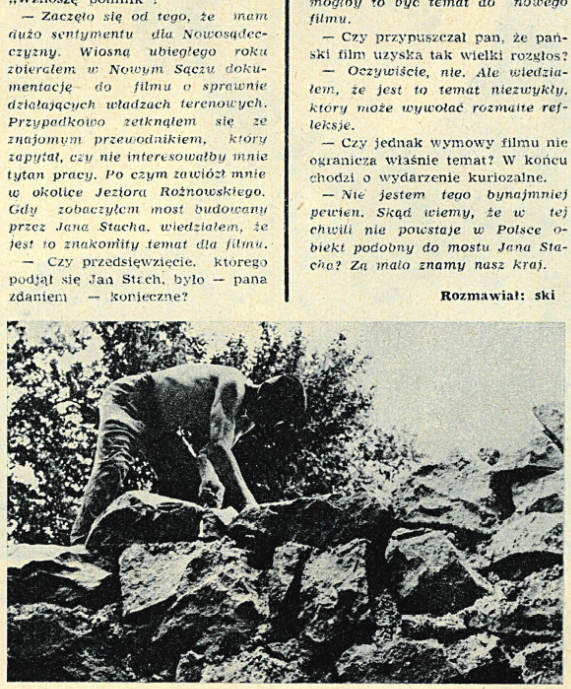
— Czy przypuszczał pan, że pański film uzyska tak wielki rozgłos?

— Oczywiście, nie. Ale wiedziałem, że jest to temat niezwykły, który może wywołać rozmaite refleksje.

— Czy jednak wymowy filmu nie ogranicza właśnie temat? W końcu chodzi o wydarzenie kuriozalne.

— Nie jestem tego bynajmniej pewien. Skąd wiemy, że w tej chwili nie powstaje w Polsce obiekt podobny do mostu Jana Stacha? Za mało znamy nasz kraj.

Rozmawiał: ski



„Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego

TŁUSTE MIASTO

„Lektura książki Leonarda Gardnera »Tłuste miasto« była dla mnie szokiem. Prostota stylu, nowoczesny język dialogów, umiar, z jakim Gardner mówi o rzeczach najważniejszych, błyskotliwy, ale i wstydliwy opis postaci — wszystko to poruszyło mnie, wydawało mi się bardzo bliskie. Dawno już chciałem zrobić film o boksie, ale nigdy nie myślałem o biografii żadnego wielkiego boksera; przeciwnie". Oto komentarz Johna Hustona do swego najnowszego filmu.

W ostatnich latach Huston zrealizował kilka filmów, które zyskały mu poklask szerokiej publiczności, chociaż nie przeszły do historii kina: „Doktor Freud", zrealizowany w roku 1963, był w gruncie banalnym filmem biograficznym, a „Noc iguany" klasyczną adaptacją znanej sztuki teatralnej. A i w ostatnich latach filmy Hustona niewiele znaczyły — miały pewien szlif zawodowej doskonałości, co zresztą oddalało coraz bardziej reżysera od wszystkich młodych reżyserów amerykańskich.

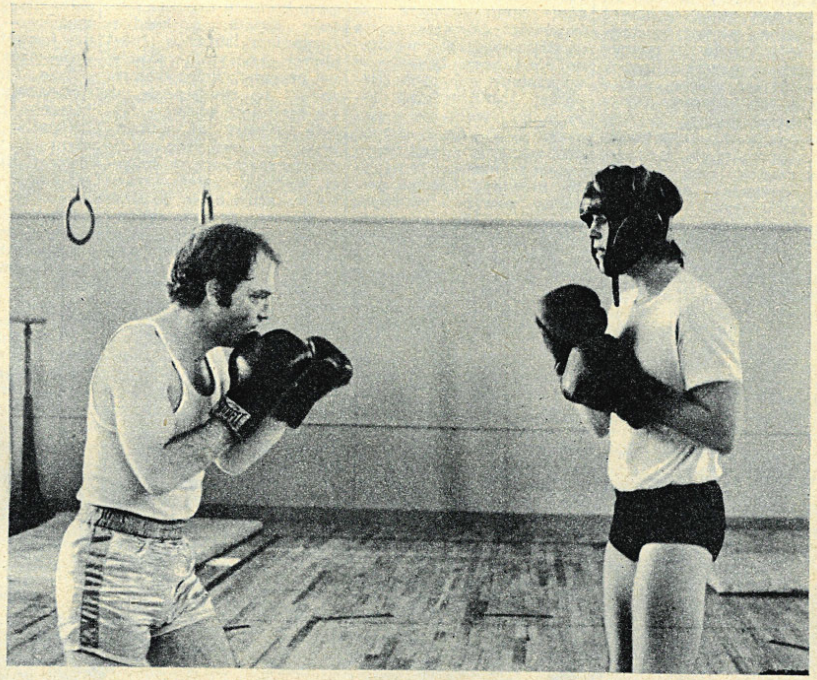
John Huston pozostaje mimo to jednym z największych współczesnych realizatorów filmowych. W latach czterdziestych był współtwórcą amerykańskiej szkoły realizmu społecznego; z tego okresu pochodzą filmy takie, jak: „Sokół maltański", „Skarb Sierra Madre" (w którym zresztą wspaniale zagrał ojciec reżysera, Walter Huston, jeden z największych aktorów amerykańskich), „Key Largo", „Asfaltowa dżungla" — prawdziwe arcydzieła amerykańskiego kina. Łączyły się te filmy z nazwiskiem Humphreya Bogarta, wielkiego aktora amerykańskiego, który właśnie pod kierunkiem Johna Hustona stworzył swoje najbardziej przejmujące kreacje.

„Tłuste miasto" jest powrotem Johna Hustona do wielkiego tematu. Miasta o tej nazwie nie ma na żadnej mapie, to marzenie każdego biedaka, wyraz tęsknoty tych wszystkich, którym się w życiu nie udało, a którzy mają jeszcze nadzieję. Bohaterowie filmu Hustona, dwaj bokserzy zawodowi, nie docierają do „tłustego miasta". Pierwszy z nich, Billy Tully, ma już 29 lat, był kiedyś dobrze zapowiadającym się zawodowcem; zniszczył go alkoholizm, a przede wszystkim — nieszczęście wszystkich takich, jak on: uparty brak powodzenia. Nadzieja zaczyna mu znowu świtać, kiedy spotyka Ernie Mungera, młodego boksera, który z tym samym zapałem i talentem, co on przed dziesięciu laty, chce zacząć karierę. Boks nie jest zresztą dla obydwu drogą do sławy, do triumfu, jest tylko sposobem zarobienia kilku dolarów, utrzymania się na powierzchni. Poza tym czeka ich tylko dorywcza praca na plantacjach, jeszcze gorzej płatna, jeszcze bardziej upokarzająca. Ani Billy, ani jego młody przyjaciel Ernie, nie przedzierają się przez dżunglę zawodowego boksu. Ernie kapituluje pierwszy, Billy walczy jeszcze, ale kiedy kosztem niebywałego wysiłku zwycięża przeciwnika, okazuje się, że stawką jest tylko 100 dolarów: tyle jest warte jego życie. Porażkę spotykają się przypadkowo na ulicy, wstępują do baru. Usługuje im starzec o znieruchomiałej, martwej twarzy. Na tym ujęciu kończy się film; jest to po prostu obraz śmierci.

Film Johna Hustona porusza nie tylko ową prostą historię dwóch ludzi, którym się nie powiodło: także obrazem stojącego w miejscu zamarłego życia, gdzieś w prowincjonalnych miasteczkach amerykańskiego Zachodu i Południa, atmosferą małych ringów, trzeciorzędnych hotelików, rozczarowania, desperacji. Jest to ten sam świat, który z krytyczną pasją, ale i poetycką przenikliwością, opisywał w filmach lat czterdziestych. W tej scenerii, w tym otoczeniu tchnącym małością, miernotą — przedstawiał zawsze parabolę ludzkiego losu, rodzenie i zamieranie aspiracji, nieuchronne zmierzanie człowieka do swego kresu.

Dlatego też cała krytyka europejska uznała „Fat City", przedstawiony w maju na festiwalu w Cannes, za triumfalny powrót Johna Hustona, piewcy smutnej, prowincjonalnej Ameryki, w której rozgrywa się dramat niespełnionych nadziei.

B. M.



Zamieranie nadziei

„Fat City", film produkcji amerykańskiej, reż. John Huston

głosy i *głosy*

„PASJA BERTOLTA BRECHTA"

W eseju pod tym tytułem Danuta Żmij-Zielińska (DIALOG, kwiecień—maj 1972) omawia stosunek znakomitego pisarza do sztuki filmowej.

Rozczarowania, jakie były często udziałem przedstawicieli literatury współpracujących z filmem, dawały nieraz okazję do licznych żalów i pretensji. W tym samym podwójnym numerze DIALOGU Jerzy S. Sito, upominając się **„o miejsce pisarza w teatrze"**, twierdzi nawet, że próby eliminacji literatury ze współczesnego teatru wzorowane są na sytuacji w kinematografii, gdzie **„pisarz sprowadzony został do roli »gagmana«, z którego niezbornych pomysłów reżyser niekiedy korzysta"**. W konsekwencji, zdaniem Sity, ambitniejsi, pisarze bądź w ogóle odwracają się od filmu, bądź sami stają za kamerą.

„Trzydziestoparoletni (z przerwami) flirt Brechta z X Muzą", który — jak pisze Danuta Żmij-Zielińska — **„pozostał w sferze uczuć nieodwzajemnionych"**, dowodzi jednak ogromnej i niesłabnącej siły atrakcyjnej kina.

„Nie licząc — czytamy — uwieńczonej procesem ekranizacji »Opery za trzy grosze«, której Brecht nigdy nie zaakceptował, jedyną szerzej znaną ich manifestacją był udział pisarza w realizacji filmu »Kuhle Wampe« na początku lat trzydziestych. Tym większym zaskoczeniem, nawet dla znawców i wielbicieli Brechta, stała się dwutomowa edycja jego pism filmowych (...) Na siedmiuset przeszło stronach druku zgromadzono mniej więcej wszystko, co dało się do tej pory odnaleźć po przejrzeniu archiwum pisarza, a więc scenopisy, scenariusze, nowelki filmowe, ekspozycje, szkice fabularne i notatki. Materiał ogromny, na miarę zamierzeń i poczynań Brechta, który — nie zrażony przeciwnościami, a często przyciskany potrzebami — planował, pisał lub szkicował teksty do czterdziestu przeszło filmów. Z tego co najmniej piętnaście maszynopisów, przeważnie z lat dwudziestych i z okresu pobytu w Stanach Zjednoczonych, zaginęło."

Autorka, opierając się na wspomnianej dwutomowej publikacji, która w roku ubiegłym ukazała się w NRD, konstatuje, że **„w żadnym okresie swego życia"** pisarz nie miał możliwości sprawdzenia swoich projektów i pomysłów w praktyce. Jednakże **„mimo niepowodzeń stosunek Brechta do filmu pozostał wolny od małoduszności niechęci. Możliwości filmu i zasięg jego oddziaływania Brecht docenił zawsze, choć z biegiem lat być może inaczej wyobrażał sobie ich zastosowanie. Pochłonięty teatrem, opromieniony sławą nigdy nie tracił filmu z pola widzenia".**

Brak miejsca nie pozwala na przytoczenie choćby tylko najciekawszych filmowych zamierzeń Bertolta Brechta.

Wspomnieć jednak należy o ekranizacjach sztuk pisarza: **„Wszystkie tego rodzaju próby okazały się mniej lub bardziej chybione. Nie powiodło się Pudowkinowi, który w 1942 r. nakręcił »Strach i nędzę III Rzeszy«, upadła realizacja »Matki Courage«, nieco bardziej poszczęściło się Cavalcantiemu z ekranizacją »Pana Puntilii«. I tym razem nie obeszło się co prawda bez kontrowersji (...) Pierwotnie Brecht proponował, by reżyserię »Pana Puntili« powierzyć Jorisowi Ivensowi, współpraca z Cavalcantim ułożyła się chyba nie najgorzej, skoro właśnie na niego padł wybór, gdy w grę wchodziło jedno z ostatnich i najbardziej niezwykłych zamierzeń Brechta".**

Kiedy na parę miesięcy przed śmiercią, leżąc w szpitalu, Brecht przeczytał „Czekając na Godota" Becketta i powziął zamiar wystawienia tej sztuki, postanowił dać jej tło filmowe: sceny rewolucyjne z Rosji, Chin i innych krajów Azji i Afryki. Nakręcenie sekwencji filmowych zamyślał powierzyć Cavalcantiemu. **„Choroba i śmierć Brechta udaremniła jednak rozmowy na ten temat."**

KAPPA

Dlaczego lubimy chłopaków?

MICHAŁ KOMAR

Filmy Jerzego Skolimowskiego wykształciły wystarczająco bogaty, wystarczająco stały zbiór zachowań się, słów i postaci, by można było mówić o pewnej estetyce i pewnej filozofii. Jest to oczywiście powód do chwały reżysera: krytycy chętnie mówią o jego niewzruszonej konsekwencji, przy czym konsekwencja owa okazuje się jedynym narzędziem wyjaśniającym twórczość Skolimowskiego. Rzeczywiście: fakt, iż bohater „Na samym dnie" przypomina poetyckiego boksera z „Walkoweru", jest wzruszający, nie na tyle jednak, by wzruszenie zastąpiło potrzebę sensu.

Mike jest nieśmiały: paraliżuje go myśl o każdej próbie doświadczenia świata, w którym się nagle, bezświadomie, choć w skutek własnego wyboru, znalazł. Jest wrażliwy, co dla twórców filmu oznacza, że szczególnie ostro reaguje na wszelkie bodźce zewnętrzne, ale oznacza to także, iż wyjaśnienia własnych kłopotów szuka w sobie samym, bez wnikania w otaczającą go rzeczywistość. Jest wreszcie, z racji ukończenia piętnastego roku życia, niewinny. Charlus omdlałby pewnie z zachwytu na jego widok; a potem, gnany pożądaniem, usidliłby niewinnego i zdeprawował; więc Mike wkracza w świat, niewinny w swym samolubstwie wrażliwego onanisty, czysty w poszukiwaniu miłości spełnionej i wiecznej.

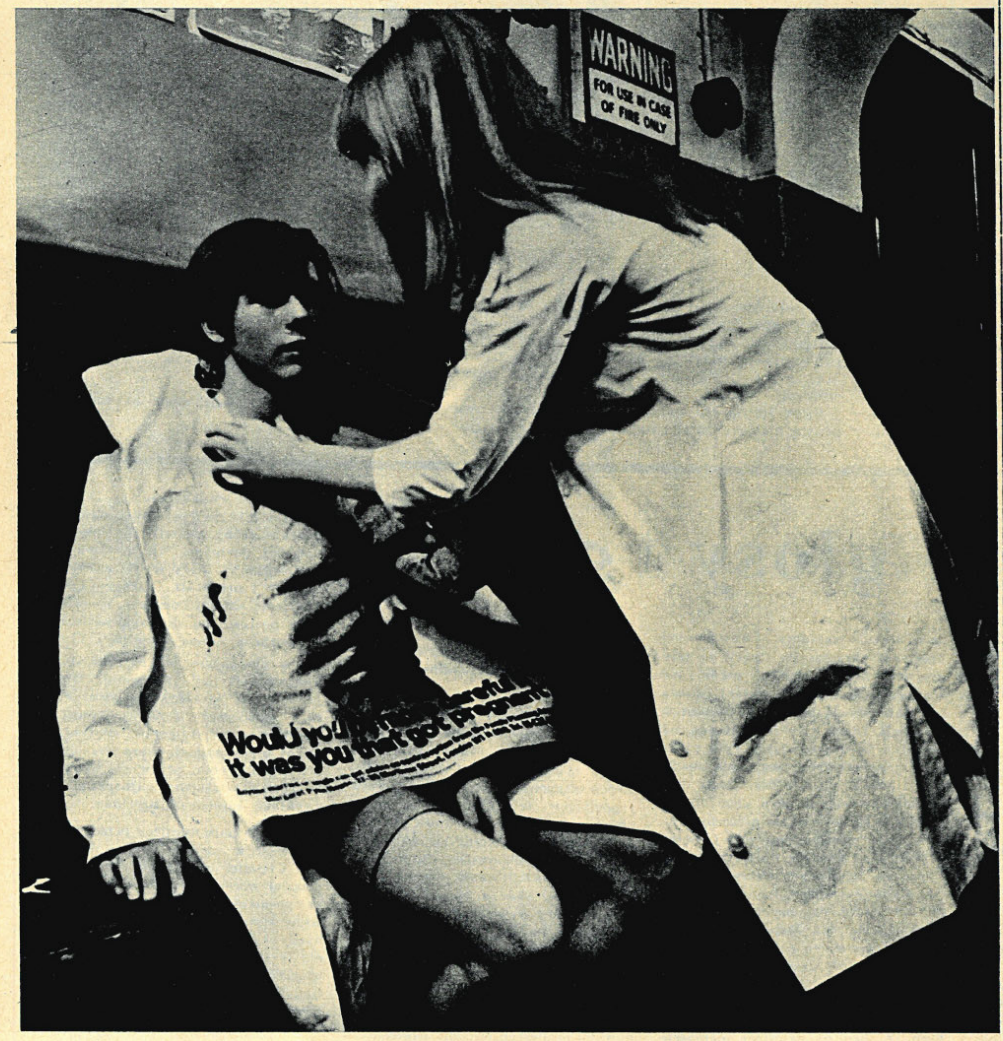
Pełen nadziei i wzniosłych myśli — natyka się na smród, grzeszny i bezwzględny; poszukując współczucia — odnajduje drwinę. Z każdym zaś dalszym krokiem w gnilną materię świata, z każdym doznaniem istnienia ludzi obcych, innych, śladów ich pragnień, które skazane zostały na zawieszenie w nie-realizacji, w duszy Mike'a potęguje się namiętność: czyni zeń ćmę odnajdującą spełnienie w śmierci. Wszystkie zatem pozory wskazują na to, że Mike — główny, bacznie obserwowany, podglądany, wysunięty na pierwszy plan bohater filmu Skolimowskiego — jest młodzieńcem, który walcząc w obronie wartości trwałych i autentycznych ponosi klęskę, a tym samym zyskuje doświadczenie, które — po pierwsze — pozwoli na refleksje nad własnym życiem i cudzym bólem, a — po wtóre — skłoni bohatera do rozumienia rzeczywistości, składającej się z marzeń tych—co —jeszcze —niewiedzą i smutku tych—co—już —nie—chcą—wiedzieć.

Tyle mówią pozory. Prawdziwym bowiem bohaterem tragedii opowiedzianej w filmie „Na samym dnie" jest dziewczyna. Twórcy filmu wyznaczyli jej status przedmiotu. Ale to ona właśnie nadaje sens istnieniu Mike'a. To ona z pełnym rozumienia i nieco libertyńskim uśmiechem wprowadza go w sferę inicjacji. Ona też pada ofiarą własnych zabiegów. Przypatrzmy się jej nieco uważniej. Wiemy, iż jest świadoma reguł rządzących życiem łaźni publicznej, a więc i życiem w ogóle, zna wartość usług i pieniądza, dostrzega związki między ludźmi a rzeczami, wie wszystko, i mimo to godzi się na podjęcie eksperymentu z chłopczyną. Być może z chęci zdemoralizowania czegoś tak niewiarygodnie czystego... Tak czy inaczej ta dziewczyna, jak się wydaje — wbrew intencjom autora filmu, jest postacią prawdziwie tragiczną. Trudno przyznać taki status Mike'owi: historia spełnia się poza jego świadomością.

W tym miejscu należałoby przypomnieć o konsekwencji rządzącej działalnością Skolimowskiego. Od „Rysopisu" poczynając aż do „Na samym dnie" reżyser przyznaje kobietom pozycję uprzywilejowaną. Są to istoty mądre, rozumne, trzeźwo patrzące na świat. A przy tym, w zgodzie z tradycją literatury ojczystej a także i filmu, nad wyraz obrzydliwe, zachłanne, wysysające do cna mężczyzn, marzycielskich i odważnych. Oczywiście mizoginizm może przybierać różne postaci; w filmach Andrzeja Wajdy wyłożony był wprost i zaowocował, czego można się było spodziewać, w „Polowaniu na muchy" i „Brzezinie". Skolimowski czyni to drogą okrężną: kobiety w jego filmach z ironicznym spokojem i równie ironicznym współczuciem spoglądają na mężczyzn podrygujących w śmiesznej ekstazie. W „Na samym dnie" efekt ten wyostrzony został aż do wywrócenia na nice zamiarów twórcy: dziewczyna jest mądra i możemy zaufać jej niewymyślonej tragedii. Tak, jak nie sposób uwierzyć w postać bezmyślnego Mike'a.

Ale właśnie dlatego lubimy chłopaków! Są odważni, buntowniczy, tu powalczą z tradycją, tam ze światem całym; wykonują gesty piękne, wypowiadają słowa mądre, a w każdym razie godne wpisania do sztambucha. Wspaniale niedojrzali. I wskutek tego wygodni. Dobrze jest bowiem poświęcić się na stałe problematyce niedojrzałości sądząc przy tym, iż niedojrzałość jest stanem trwałym i ostatecznym. Wtedy to można cały wysiłek twórczy skierować na warsztat, bez troski o to, czemu warsztat ma służyć.

Fascynacja niedojrzałością jest narzędziem przewrotnym: chce krzyczeć o wierze w czystość uczuć i wartości autentyczne, a prowadzi do totalnego usprawiedliwienia świata. W ten sposób dzieło, które chciało opowiedzieć o tragedii, przeobraża się w zgrabnie poprowadzony melodramat. Skolimowski robi coraz bardziej kształtne filmy: „Na samym dnie" jest dziełkiem nieskazitelnym. Tyle tylko, że bohaterowie Skolimowskiego z filmu na film głupieją.



Młodzieńcza niedojrzałość
John Moulder-Brown i Jane Asher

„Na samym dnie" (NRF-USA)
reż. Jerzy Skolimowski

Standardowy melodramat
Florinda Bolkan i Tony Musante

ANONIMO INTERNAZIONALE

RAFAŁ MARSZAŁEK

Dziewiętnastowieczna literatura bulwarowa ulubiła sobie bohaterów dogorywających na suchoty. Kiedy dama lekkiej konduity odczuwała ciężar gniotący jej płuca, literatura bulwarowa zyskiwała natychmiast na ciężarze dramatycznym; kiedy ubogi malarz, bądź przystojny, a niedoceniony tenor operowy zapadł na zdrowiu — melodramat opiewający jego dzieje nabierał szczególnej powagi. Wątek suchotniczy przedostał się jeszcze do filmu lat międzywojennych, rychło jednak zginął śmiercią naturalną. Postęp medycyny uratował życie rzeszy nieuleczalnie chorych gruźlików, ale zabił, unicestwił, zwolnił z pracy wszystkich suchotników ekranowych. Trzeba było poszukać czegoś w zamian, na terenach jeszcze nie spacyfikowanych przez zwycięską naukę. I — jakby to okrutnie nie zabrzmiało — żyjemy dziś w erze kinowej raka. Dzisiaj każdy błahy bohater ekranowy, każda tragiczna gęś szantażuje nas śmiertelną chorobą. Im mniej dramatycznych konfliktów, niepokojów i problemów, tym bardziej wzrasta klimat szantażu chorobowego.

Statystyki kinowe donoszą, że we współczesnym melodramacie żaden szanujący się bohater nie schodzi poniżej poziomu leukemii; co bardziej ambitniejsi, tak jak bohater włoskiego filmu „Anonimo Veneziano", zapadają na choroby żżerające mózg i odbierające świadomość. Dziwnym, acz wcale nieprzypadkowym trafem są to choroby wielce widowiskowe. Przystojny artysta muzyk, bohater „Anonimo Veneziano", najpierw zwierza się ukochanej, że lekarze nie dają mu więcej niż kilka miesięcy życia; w następnej fazie zaczyna niepokojąco mrugać; wreszcie, gwoli mocnego efektu, w minucie kulminacji miłosnej skarży się partnerce, że go ogarnia ciemność, że wzrok traci, słowem — że szeziąg zdaje mu się być grobowcem. Nie jest to miłe dla towarzyszącej mu kobiety (Florinda Bolkan) i tylko nadzieja, że ślepnący i bezmózgi kochanek utrzymał jeszcze (dzięki wspaniałomyślności scenarzysty) sprawność innych członków, pozwala zachować bohaterce zimną krew i pogodę ducha.

W ogóle trzeba przyznać, że chorobowa wersja melodramatu brzmi szczególnie pikantnie właśnie w wersji włoskiej. Bohater wprawdzie zmaga się ze śmiercią stosownie do filmowego zapotrzebowania chorobowego, ale w gruncie rzeczy pozostaje stuprocentowym Włochem, namiętnym i łakomym kochankiem. Obiektywnie rzecz biorąc kreujący tę rolę Tony Musante wyróżnia się wcale niezłą kondycją i nie jego jest winą, że raz po raz (stanowczo zbyt często) reżyser Enrico Salerno odrywa go od dziewczyny, przenosząc w świat przedśmiertnych lęków i niepokojów. Osobiście uważam, że w konkurencji filmów chorobowych i szpitalnych Amerykanie i Francuzi przewyższają Włochów, bo jak im się zbiera na śmierć, to kładą się, subtelnie zalegają i fotogenicznie umierają. Inaczej Włoch: ten jest żywotny, zmysłowy, pełen radości życia. Kiedy się Włocha skazuje na chorobę raka, to trzeba pamiętać, że w tym czasie nie wypada mu już prowadzić życia erotycznego, a to dopiero go męczy, boli, niszczy. Jest w tym sporo okrucieństwa ze strony producentów; nasuwa się przeto sugestia, żeby rozochoconych seksualnie Włochów zwolnić od obowiązkowych dostaw szpitalnych.

Ciekawe jednak, że o ile problematyka „Anonimo Veneziano" zachowuje pewne rysy narodowe, to stylistyka filmu skłania się wyraźnie w stronę kosmopolityzmu. Z formalnego punktu widzenia „Anonimo Veneziano" to opowieść o spacerach po mieście, odwiedzaniu znajomych miejsc i doświadczaniu wspomnień. Tony Musante i Florinda Bolkan muszą się sporo nachodzić, żeby zadokumentować przynależność utworu do cenionej kategorii tzw. filmów post-nowofalowych. „Nowa fala" odkryła zaś dla europejskiego filmu nie tylko statyczność akcji, ale zaszczepiła mu ambicje intelektualne. Oprócz umiłowania romantycznych spacerów pieszych, bohaterowie „Anonimo Veneziano" demonstrują swoją znajomość arcydzieł klasyki powieściowej. W wypadku Tony Musante jest to wręcz zażyłość, przy każdej okazji potrafi on zacytować jakiś celny fragment z dzieł Prousta bądź Flauberta. Co do reżysera, to Salerno waha się czy w swoich sympatiach oddać pierwszeństwo sztuce Viscontiego (analogia między umierającym bohaterem a ginącą Wenecją naśladuje trochę „Lamparta", a trochę „Błędne gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy"), technice narracyjnej Francuzki Agnés Vardy („Cléo"), czy też po prostu odkryć karty i pójść śladem rodaka — melodramatopisarza filmowego Marco Vicario. Nie wiedząc co wybrać, postępuje środkiem wyżłobionego koryta.

A ten środek jest taki, jak zawsze; taki, jak wszędzie w szeregowym melodramacie. Tam, gdzie dawniej była świątynia studenckiej miłości, teraz założono pracownię krawiecką. W restauracji, w której kiedyś usługiwał wierny Adolfo, teraz inny, obcy kelner przynosi aluzyjne spaghetti. A z wody kanału, wczoraj pieszczonej miłosnymi spojrzeniami, dziś wyłowiono zdechłego, spuchniętego psa. Jednym słowem — nie jest dobrze. Nad brzydką Wenecją zapada zmrok; przystojny artysta gra na oboju tren żałobny. Ten obraz pasuje do każdej scenerii, muzyka dotrze wszędzie. Tytułowy „anonim wenecjański" zachowuje standardową typowość i całkowitą wymienność; anonimowość filmu ma charakter międzynarodowy.

„Anonimo Veneziano" (Włochy), reż. Enrico Salerno

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

Na XII Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych zaprezentowano 72 filmy. Czy któryś z nich wyróżnia się? Czy pojawili się nowi utalentowani twórcy? Czy odnotować można nowe tendencje? Pisze o tym nasz korespondent.

MIĘDZY DUŻYM A MAŁYM EKRANEM

Tegoroczny festiwal upłynął w spokojnej, niczym nie zmąconej atmosferze. Kontestatorzy, którzy przed rokiem siali zamęt swą twórczością i wypowiedziami, wykazali tym razem opanowanie i profesjonalną pewność siebie — i to zarówno w pokazanych filmach, jak i na dyskusjach i konferencjach prasowych. Nawet problem przyszłości Wytwórni Filmów Dokumentalnych, a więc niejako egzystencji polskiego dokumentu, nie był w mocy pobudzić do gwałtowniejszych reakcji. Trudno się temu dziwić, skoro w konkursie, a także na pokazach informacyjnych, zabrakło dzieł prowokujących, które byłyby w stanie poróżnić zgromadzonych w kinie „Kijów". Jeśli na sali wybuchały salwy śmiechu lub rozlegały się oklaski, to w przeważającej większości wypadków reakcje te prowokowała publicystyczna złośliwość, szydzenie z biurokracji, urzędniczego schematyzmu i namaszczonej głupoty tych którzy — obwarowani ustawami i administracyjnymi przepisami — nie są w stanie patrzeć dalej własnego nosa.

Wyjątek od tej reguły stanowiło kilka filmów animowanych, a zwłaszcza zabawny utwór Juliana Antonisza „Jak działa jamniczek", który zyskał jeszcze dodatkowo na konfrontacji z „Cytatem z raportu U Thanta" Andrzeja Szczygła. Oba bowiem filmy poświęcone są temu samemu problemowi, ochronie naturalnego środowiska człowieka, do którego Szczygieł podszedł z zadumą i powagę, Antonisz natomiast z humorem, w efekcie czego potwierdziło się raz jeszcze, że nie sam temat czyni film ważnym i że nawet o sprawach wielkiej wagi mówić można w tonacji żartobliwej, w niczym ich nie umniejszając.

Przejdźmy jednak do spraw bardziej zasadniczych. Otóż cechą charakterystyczną tegorocznego przeglądu było zacieranie się granicy między tradycyjnym dokumentem a filmem telewizyjnym. Oba te gatunki jakby wyszły sobie naprzeciw: dokument odszedł od swej generalnej zasady, jaką jest syntetyzowanie i poszukiwanie w tematach aktualnych wartości uniwersalnych; film telewizyjny natomiast jakby znudził się swą publicystyczną doraźnością i rozpoczął penetrację terenów zajmowanych dotąd przez dokumentalistów. Przykładów znaleźć można wiele, by wymienić choćby główną nagrodę festiwalu, utwór Marka Piwowskiego „Hair". Następnie „Autobus z napisem: koniec" Mariusza Waltera, wreszcie „Lapę, czyli paradoks o aktorze" Grzegorza Królikiewicza.

Pierwszy z tych filmów jest — nie pozbawioną typowych dla twórczości Piwowskiego przerysowań — relacją z wielkiego konkursu fryzjerskiego, z udziałem reprezentantów państw naszego bloku. Relacją z imprezy stanowiącej dla organizatorów pretekst do potwierdzenia ustrojowej jedności jej uczestników, podkreślanej w konferansjerce, przemówieniach i powiewających nad głowami czeszących i czesanych transparentach, co w zestawieniu z konkursową rzeczywistością dało efekt niezawodnie komiczny. Film Waltera natomiast stanowi interesującą opowieść o duńskim kolarzu Kehlecie, który cały ubiegłoroczny Wyścig Pokoju przejechał na ostatnim miejscu. Na początku nieco rozwlekły, w miarę upływu czasu staje się coraz ciekawszy, bardziej dociekliwy w poszukiwaniu innego oblicza sportu, sportu który nie jest tylko walką o pierwsze pozycje, lecz również mocowaniem się z samym sobą, czymś co nie rozgrywa się na oczach tysięcy widzów. Także Królikiewicz, twórca filmu o aktorze Stanisławie Łapińskim, reprezentuje ów syntetyzujący nurt w filmie telewizyjnym. Tworząc portret aktora, reżyser stara się powiedzieć więcej niż to, co mówi o sobie Łapiński; jego ambicją jest ukazanie wielkiej przemiany, jaka zaszła na przestrzeni lat w sztuce aktorskiej, zmierzch prawdziwego instynktowego komediantwa.

„Hair" reż. Marka Piwowskiego

Zacieranie się wspomnianej granicy widoczne jest nie tylko w skłonnościach twórców telewizyjnych do drążenia w głąb, lecz także w formalistycznej ucieczce dokumentalistów, w ich szukaniu namacalnych cech odrębności. Stąd zapewne znalazło się w programie festiwalu sporo filmów wykonanych technikami specjalnymi, takimi jak zdjęcia wirażowane i negatywowe czy solaryzacja. Poszukiwania te nie miałyby w sobie nic szkodliwego, gdyby posiadały artystyczne usprawiedliwienie. Tymczasem udziwnienia filmu Halora i Gębskiego „Jeden plus jeden", „Głosów" Wacława Florkowskiego czy wreszcie „Waltera" Wacława Fedaka — niczym się nie tłumaczą, a jeśli, to w sposób nader wątpliwy.

Również w filmie Ewy Kruk „Hydrobudowa" część zdjęć wykonano na taśmie czarno-białej, a następnie skopiowano na barwnej. Tu jednak zabieg ten okazał się twórczy: film bardzo zyskał na zróżnicowaniu plenerów, wnętrz i obrazów wielkiej budowy. Walka, rozgrywana między inżynierami i robotnikami, między spychaczami a ginącą pod nimi przyrodą, między nowoczesnym przemysłem a tradycją — stała się klarowniejsza. Wartość tego filmu nie polega jednak tylko na ciekawej formie; jest to chyba pierwszy dokument z wielkiej budowy, który zrywa ze schematami. Powstająca na Sole elektrownia, to dla Ewy Kruk nie tylko zmaganie się człowieka z przerastającym często jego siły zadaniem, lecz przede wszystkim szukanie w tych trudnych warunkach elementów charakterystycznych dla rzeczywistości roku 1972 w Polsce. Podobny w nastawieniu jest także drugi film młodej autorki, zrealizowany w roku ubiegłym „Sezon". Jego bohaterkami są kelnerki pracujące w ajencyjnych lokalach Świnoujścia, młode dziewczyny przyjeżdżające do pracy w przekonaniu, że zbiją tu majątek. Lecz oto okazuje się, że aby zarobić więcej niż płaci ajent, trzeba posiąść sztukę oszukiwania. O tym właśnie mówią przed kamerą dziewczyny „Sezonu", mówią bez skrępowania, nie zdając sobie sprawy z tego, że w ich myśleniu przemieszały się kryteria tego, co jest przestępstwem, a co uczciwością.

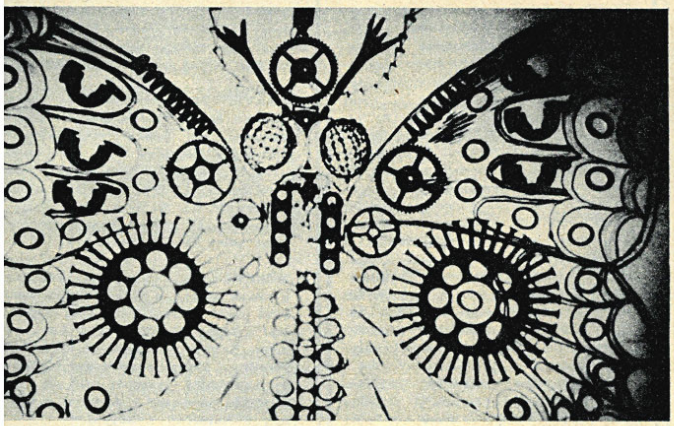
Wśród filmów oświatowych zabrakło niestety ciekawszych pozycji. Może jedynie „Portrety Henryka Rodakowskiego" Leszka Skrzydło wyróżniały się, lecz im także daleko do sukcesu filmu „Bykowi chwała" Papuzińskiego. W pozostałych utworach WFO zagnieździła się nieznośna sztampa; na pewno wartościowy pod względem poznawczym film Puchalskiego ozdobiony został komentarzem przypominającym w tonie dziewiętnastowieczną prozę dla panienek z dobrych domów; „Jerzy Krawczyk 1921—1969" został natomiast podparty poezją Tadeusza Różewicza, wierszami zupełnie nie pasującymi do obrazów tego tragicznie zmarłego artysty. Wreszcie film Bohdana Mościckiego „Z teki Leona Wyczółkowskiego" udowodnił nie po raz pierwszy, że nie wystarczy pokazać na ekranie prace najwybitniejszego nawet twórcy, by zagwarantować sobie sukces.

W zalewie filmów penetrujących margines społeczny, między którymi znalazła się wzbudzająca zainteresowanie i sprzeczne uczucia dwuczęściowa relacja Krzysztofa Gradowskiego „Obcym wstęp wzbroniony", przeszło kilka pozycji prawie nie zauważonych, a przecież godnych odnotowania. Mam przede wszystkim na myśli piękny poetycki film Sławomira Idziaka (ze zdjęciami Bogdana Dziworskiego) „Papierowy ptak", będący urokliwą opowieścią o kilkunastoletnim chłopcu, którego wrażliwość umieściła gdzieś pośrodku dwu obcych mu światów — między krainą rówieśników a sferą spraw ludzi dorosłych, a także „Drogę" Mirosława Kijowicza, krótki animowany film zrobiony oszczędnymi środkami, trzymający w napięciu aż do zaskakującej pointy. Trzecim filmem godnym uwagi był „Wypadek" Ryszarda Czekały, pierwszy aktorski utwór wybitnego twórcy, autora „Syna" i „Apelu", który z powodzeniem dokonał transpozycji swych plastycznych wizji z animacji do fabuły.

W sumie tegoroczny festiwal nie był gorszy od poprzedniego. Jeśli pozostawił wrażenie niedosytu, to chyba tylko dlatego, że nie pojawiły się żadne wielkie indywidualności, że nie było ani jednego filmu, który byłby więcej niż bardzo dobry. Może oczekiwano zbyt dużo od zeszłorocznych laureatów, którzy zawiedli, przedstawiając filmy tylko dobre. Trzeba jednak pamiętać, że o trwałej wartości kinematografii, nie decydują jednorazowe fajerwerki.

„Nie płacz" reż. Grzegorza Królikiewicza

„Ojcowie miasta" reż. Danuty Halladin



„Jak działa jamniczek" reż. Juliana Antonisza

„Sezon" reż. Ewy Kruk

zapiski krytyczne

● BRZYDKA WYOBRAŹNIA ● BRZYDOTA JAKO STYL ●

NIEDZIELA

Zły gust reżyserów filmowych. Można by o tym napisać rozprawę. Znacznie mniej materiału dostarczyłby np. zły gust pisarzy. W literaturze brzydotę duszy kryją obojętne pod tym względem słowa. W filmie jest ona na wierzchu.

Resnais mówił w związku z „Zeszłego roku w Marienbadzie", z tym filmem o mechanizmie ludzkiej pamięci, że wszelka pamięć jest brzydka. A nasza wyobraźnia, nasza wspaniała wyobraźnia, jaką nie dysponują żadne inne istoty żyjące, przecież jest okropna. Każdy człowiek to artysta? Niech Bóg broni!

Brzydka jest więc wyobraźnia artysty i trzeba niemałej pracy, żeby ją w akcie twórczym oczyścić. Ile skreśleń i przeróbek wypełnia zwykle stronice literackiego rękopisu! To są ślady owej pracy uszlachetniającej. A przecież — należy powtórzyć — słowo jest neutralne, ani ładne, ani brzydkie, więc te przeróbki tekstu dowodzą, że zaledwie dotknąwszy słowa, już kazimy jego niewinny status. W filmie — powiadam — brak owego pośrednika neutralnego. Pośrednikami między reżyserem a przyszłym dziełem są najwyżej aktorzy, z taką samą jak reżyser zapapraną wyobraźnią.

Nigdy chyba literatura na przestrzeni swojej długiej historii nie odznaczyła się taką ilością złego smaku, jak film na przestrzeni lat kilkudziesięciu. Czasem jego brzydota objawia się zaraz, czasem dopiero po kilku latach, czasem i po dłuższym czasie. Choćby wymieniony „Zeszłego roku w Marienbadzie". Coraz bardziej przypomina Mniszkównę, o czym już kiedyś pisałem (podczas kiedy „Trędowata" nie brzydnie, owszem nabiera szlachetnej patyny). A filmy Méliès, Griffitha, gdzie, żeby je docenić, trzeba dosłownie przedzierać się przez immanentną brzydotę.

Brzydki jest także Fellini. I coraz brzydszy w miarę, jak autor sięga coraz głębiej w świat wewnętrzny („Słodkie życie", „8½", „Giulietta i duchy", „Satyricon"...). Albo Visconti czy Bergman. Przekazują coraz dokładniejszy, coraz bardziej analityczny, coraz bardziej bezpośredni wizerunek duszy ludzkiej (czyli swojej, bo czyjej?). Już zupełnie straszliwe rzeczy dzieją się w ostatnich filmach Viscontiego — „Obcym", „Zmierzchu bogów", „Śmierci w Wenecji". Paradoksalnie, są to wszystko poza tym wybitne utwory. Ale to nieprawda, że zły gust ich nie psuje. Tylko że one się ratują czasem, kiedy widz np. pomyśli, że może tak być musi w latach pop-artu. Bo może rzeczywiście być musi? Pop-art istnieje nie tylko w sztuce, także wisi w powietrzu naszych lat, jest wreszcie w nas samych.

Triumfy złego gustu odnosi ostatnio angielski reżyser, Ken Russell. Zamierzonego i niezamierzonego. W jego „Zakochanych kobietach" według D. H. Lawrence'a jest brzydota umyślna, natomiast i tam, gdzie film ma być ładny, nie jest ładny, bo mając być ładny, a będąc brzydki, jest brzydki zawstydzająco. W innym filmie Russella, osławionych „Diabłach", brzydota wydaje się już programowa i otwarta. To wolę. Aż w „Przyjacielu" (adaptacja musicalu Sandy'ego Wilsona) zły smak obrazu, gry aktorskiej, dekoracji, wszystkiego, wygląda tak agresywnie, tak klasycznie, tak po pop-artowsku, że staje się już stylem. Myślę czasem, że brzydotę w filmie należy po prostu przyjąć jak rzecz daną.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Mówi

Groucho Marx

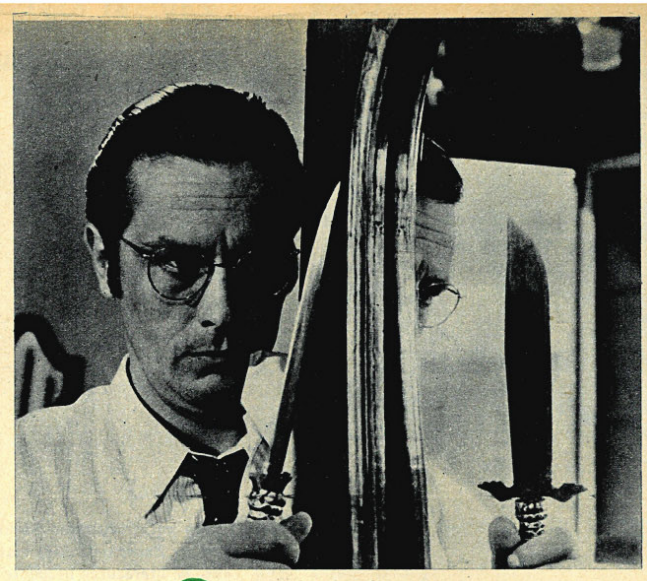
– Przeżyłem więcej niż pół wieku w służbie przemysłu rozrywkowego, a ściślej biorąc, to już siedemdziesiąt lat występuję w różnego rodzaju widowiskach – mówi ostatni z zespołu wielkich komików amerykańskich (zdjęcie 1), honorowy gość ostatniego festiwalu w Cannes. – *Wydaje mi się, jakbym na czole każdej z Muz składał pocałunek śmierci. Kiedy zacząłem odnosić sukcesy w music-hallu, instytucja ta szybko podupadła. Popisywałem się więc w radiu, ale w pewnym momencie ludzie przestali interesować się audycjami rozrywkowymi, słuchali tylko dzienników aktualności. Zostałem aktorem filmowym, zyskałem sławę i ludzie przestali chodzić do kina. Teraz pracuję w telewizji i jeżeli tylko starczy mi życia, telewizja pewnie niedługo wyda ostatnie tchnienie.*

Zwróćcie uwagę, że ludzie coraz mniej śmieją się z tego, co widzą na ekranie; aktorzy muszą się śmiać sami z siebie – to wynik systemu samoobsługowego, który przenika wszędzie. Ktoś napisał, że w moich programach telewizyjnych znajduje zawsze to, czego oczekuje. Nie mógł mnie gorzej obrazić! Czy zagram w adaptacji „Finnegans Wake" Joyce'a? Oczywiście; czy różnię się czymś od Joyce'a?

Biorę czynny udział w życiu społeczno - politycznym mego kraju i wiele zdziałałem na polu integracji mniejszości narodowych w USA. Poślubiałem kolejno: członkinię sekty Mormonów, Szwedkę i Irlandkę, wszystkie trzy bardzo biedne.

Jeżeli ktoś czuje, że się starzeje, powinien zawiązać sobie na szyi kolorową chusteczkę i udawać Freda Astaire'a — to najlepsze lekarstwo. Dwie choroby dręczą dzisiejszą ludzkość, są dla wszystkich rodzajem samobójstwa: nostalgia i futurologia.

1 *Pół wieku śmiechu*
Groucho Marx



2 *Szpiegowska afera*
Alain Delon

Premiery...

„Wszystko w porządku"

Z niecierpliwością czekano na ten film. Miał oznaczać powrót Jean-Luc Godarda do systemu normalnej produkcji kinowej, po kilku latach przerwy, wypełnionej realizacją „szkiców politycznych" w ramach tzw. grupy Dżigi Wiertowa. Szkice te: „Walka we Włoszech", „Wiatr ze wschodu", „Prawda" – realizowane przy współudziale Jean-Pierre Gorina i przeładowane maoistowskimi hasłami – nie były w stanie zainteresować szerszej publiczności.

Włączając się ponownie w nurt tradycyjnego systemu produkcyjnego, Godard nie zrezygnował ze współpracy Gorina. Jak twierdzi reżyser, „Wszystko w porządku" oznacza narodziny nowego francuskiego filmowca. Nie nazywa się on już Godard, lecz „Godard-Gorin". Jak przedstawia się ekranowy debiut tej nowej spółki autorskiej? Najlapidarniej określa to „Le Monde" w swej rubryce krótkich recenzji: „*»Love Story« i walka klas*".

Bohaterami owej francuskiej „Love Story" są: amerykańska dziennikarka (Jane Fonda – zdjęcie 3) i Francuz, reżyser filmów reklamowych, dawny sympatyk partii komunistycznej (Yves Montand). Ich romans skonfrontowany został z walką klas, a raczej — jak twierdzi złośliwy recenzent „Les Lettres Françaises", trawersujący tytuł jednego z poprzednich filmów Godarda — „*dwoma czy trzema rzeczami, które Godard-Gorin wiedzą o walce klas*". Fonda i Montand, zgodnie ze wskazówkami reżyserskimi, niezbyt interesują się swymi osobistymi problemami. Bardziej obchodzi ich strajk w fabryce spożywczej i kontestacyjna akcja plądrowania i niszczenia wielkiego supersamu. W przeciwieństwie jednak do filmu Karmitza „Cios za cios", rekonstruującego autentyczne wydarzenia, tutaj wszystko zostało sprowadzone do karykatury, pamfletu. Właściciel fabryki, działacze związkowi i robotnicy — potraktowani zostali jak marionetki, a strajk przemienił się w groteskowy jarmark. Pozostaje jednak para głównych bohaterów: kobieta, ożywiona wolą działania, walki o słuszną sprawę, i rozczarowany, zdezorientowany mężczyzna. Wprowadzeni jednak do świata marionetek i ci bohaterowie stają się mało wiarygodni, a ich uczuciowe dramaty przemieniają się w jałowe dyskusje polityczne.

Debiut Godarda-Gorina stanowi kontynuację „Week-endu", „Dwóch lub trzech rzeczy, które o niej wiem" i „Chinki". Ale pseudorewolucyjny i pseudobrechtowski dydaktyzm filmu określa jego porażkę artystyczną i kasową.

„Maria Stuart królowa Szkocji"

Dla Waltera Scotta, Schillera, a także Słowackiego – Maria Stuart była romantyczną bohaterką. Również i kino dawało jej wydealizowany portret, żeby przypomnieć chociażby piękny film Johna Forda (1936), z Katharine Hepburn w roli szkockiej królowej. W pamięci czytelników i widzów pozostały więc przede wszystkim nieszczęścia Marii Stuart (tragiczna miłość z Bothwellem, utrata szkockiego tronu, 19 lat więzienia, a na koniec – szafot). Zapomniano zupełnie o błędach i występkach Marii.

Angielski reżyser Charles Jarrott zerwał z tą romantyczną tradycją, kreśląc prawdziwy, udokumentowany faktami historycznymi portret Marii. Pokazał więc polityczne knowania królowej Szkocji przeciwko jej kuzynce – Elżbiecie, królowej angielskiej, jej miłosne pasje i namiętności, które stały się w efekcie przyczyną zguby. Film nie maskuje odpowiedzialności Marii za zamordowanie Darnleya.

Rekonstrukcja epoki jest skrupulatna: prawdziwe szkockie zamki, piękne pejzaże. Dla widza niezbyt dokładnie znającego historię pozostaje jednak niejasna sprawa pierwszego małżeństwa Marii, jej pobyt na dworze francuskim, szczegóły dynastycznej walki między Marią a Elżbietą. Chociaż tło (Anglia i Szkocja, walki religijne, zbrodnie polityczne i miłosne) jest godne Szekspirowskiego dramatu, Charles Jarrott trzyma się uparcie wydeptanych ścieżek: akademickiej dekoracyjności, tuszowania gwałtowności i namiętności. Jeżeli jego film jest jednak, mimo wszystko, interesujący, zawdzięczamy to przede wszystkim kreacjom dwóch wielkich aktorek: Vanessy Redgrave (Maria Stuart) i Glendy Jackson (Elżbieta).

Kto, co, gdzie?

SZTOKHOLM. Ingmar Bergman przystąpi niebawem do realizacji filmu o życiu i pracy katalońskiego klowna, Pepe Andreu.

LONDYN. Laurence Olivier i Michael Caine objęli główne role w nowym filmie Josepha L. Mankiewicza „Tony".

RZYM. Znany scenarzysta włoski Ennio de Concini, autor tekstów do blisko stu pięćdziesięciu filmów, zadebiutuje jako reżyser. Jego film „Daniele" opowie o trzech dziewczętach z różnych krajów, które spotykają tego samego młodzieńca. Główną rolę męską zagra Peter Firth.

PARYŻ. Jean Delannoy, po kilku filmach komercjalnych, pragnie przypomnieć się publiczności bardziej ambitnym tematem. Jego nowy film „Proste pytania naszych czasów", na wpół publicystyczny, krytycznie ustosunkowuje się do niektórych wynaturzeń współczesnego świata. Scenariusz pisze Daniel Boulanger.

HOLLYWOOD. Norman Jewison przenosi na ekran najgłośniejszy musical sezonu „Jezus Chrystus Superstar". Zdjęcia kręcone są w Los Angeles, Nowym Jorku, Londynie i Jerozolimie. Trwa kompletowanie obsady aktorskiej, przygotowuje się też nagrania muzyczne z udziałem orkiestry Filharmonii Londyńskiej.

RZYM. Lea Massari (zdjęcie 3) wystąpi w filmie opartym na powieści François Mallet Joris „Nigdy za późno". Będzie to historia korsykańskiej chłopki, matki sześciorga dzieci, która po dwudziestu latach małżeństwa spotyka ukochanego z czasów młodości.

PARYŻ. François Truffaut pisze scenariusz nowego filmu „Noc amerykańska", który zrealizuje dla wytwórni Warner Brothers. Zdjęcia zostaną nakręcone na francuskiej Riwierze latem bieżącego roku.

LONDYN. Dobrą obsadę udało się skompletować Michaelowi Winnerowi do jego filmu szpiegowskiego „Skorpion". W rolach głównych wystąpią Burt Lancaster, Alain Delon (zdjęcie 2) i Paul Scofield.

3 *Romantyczna historia*
Lea Massari i Michel Piccoli

4 *Wyróżnienie czytelników*
„Dworzec Białoruski"

Ciekawostki

Od „Decamerona" do „Boccamerona"

Głośny film „Decameron" Pier Paolo Pasoliniego według Boccaccia spowodował na włoskim rynku filmowym istny zalew podobnych adaptacji, opartych na opowiadaniach średniowiecznego pisarza. Producenci uważają twórczość Boccaccia za najbardziej pożądany przez publiczność, a jednocześnie najtańszy materiał literacki, z którego można czerpać w dowolny sposób.

Aktualnie w rozpowszechnianiu i produkcji znajduje się 17 różnych ekranizacji Boccaccia. Pierwsze tytuły — „Zakazany Decameron", „Decameron nr 2", „Boccaccio opowiada" (produkcji De Laurentiisa) — cieszą się wielkim powodzeniem. Jednocześnie szumne kampanie reklamowe zapowiadają kolejne utwory z tej serii, zatytułowane m. in. „Decameron nr 3", „Decameron 300", „Decameronissimo", „Decamerone prohibitissimo", a nawet „Boccameron" i „Superdecamerone". Na tym jednak nie koniec. Do wymogów mody dostosowuje się także filmy zagraniczne, które nie mają z Boccacciem nic wspólnego; francuski seksfilm nazywa się więc „Francuski Decameron", japoński — „Decameron orientalny" itp. Tak samo potraktowano włoski film popularnonaukowy o miłosnych obyczajach ludów afrykańskich, który reklamuje się w kinach jako „Czarny Decameron".

Drugorzędni producenci poszli jeszcze dalej. Przy użyciu najtańszych środków poczęto realizować filmy, które wprawdzie nie powołują się na Boccaccia, ale — wykorzystując modę — rozgrywają się w średniowieczu, przeważnie na wsi lub we wnętrzu klasztorów, gdzie oczywiście roi się od przebiegłych chłopów, płochych dziewcząt, zmysłowych mnichów i mniszek. Czołowy film z tej serii nazywa się „Una cavalla tutta nuda" (Całkiem naga kobyła).

Filmy o historii filmu

Realizatorzy radzieccy przygotowują serię filmów, które w przystępnej formie spopularyzują historię radzieckiej kinematografii. Pierwszy film z tej serii nosi tytuł „Narodziny radzieckiego kina" i omawia „Strajk", „Pancernika Potiomkina" i „Październik" Eisensteina, „Arsenał" Dowżenki oraz „Koniec St. Petersburga" Pudowkina. Drugi film obejmie tematykę rewolucyjną z lat trzydziestych, trzeci — omówi filmy powstałe w latach wojny. Następne odcinki będą poświęcone pozycjom powojennym.

Kronika

Plebiscyt „Sowietskiej Kultury"

Za najlepsze filmy radzieckie roku 1971 uznali czytelnicy „Sowietskiej Kultury" następujące pozycje: „Dworzec Białoruski" (zdjęcie 4), „Król Lir", „Salut Maria", „Biały ptak z czarnym znamieniem", „Wujaszek Wania", „Dwanaście krzeseł", „Oficerowie", „Nocna zmiana", „Minuta milczenia" i „Młodzi".

Film brytyjski a EWG

W związku z przystąpieniem Wielkiej Brytanii do EWG prasa snuje niewesołe przypuszczenia na temat rodzimego filmu. Jeden z punktów układu wspólnorynkowego głosi, że z filmów wyprodukowanych przez kraje EWG tworzy się „wspólną pulę". Znosi się także wszelkie dyskryminacje wobec producentów z krajów „dziesiątki".

Układ ten nie wróży brytyjskim producentom niczego dobrego. W Anglii bowiem obowiązują przepisy, że każde z kin musi wyświetlać minimum 30 procent filmów rodzimej produkcji; pozostałe 70 procent przewiduje się na filmy zagraniczne. Obecnie jednak także i te 30 procent obejmować będzie filmy „wspólnej puli", pochodzące z krajów EWG.

Na planie

Kaskaderzy lat dwudziestych

Amerykański reżyser George Roy Hill, którego ostatni film „Rzeźnia nr 5" został bardzo dobrze przyjęty na festiwalu w Cannes, przygotowuje się do realizacji następnego utworu. Będzie on nosić tytuł „Wielki Waldo Pepper" i opowie o perypetiach pilota-kaskadera. George Roy Hill w czasie ostatniej wojny sam był pilotem i do dziś pasjonuje się lotnictwem.

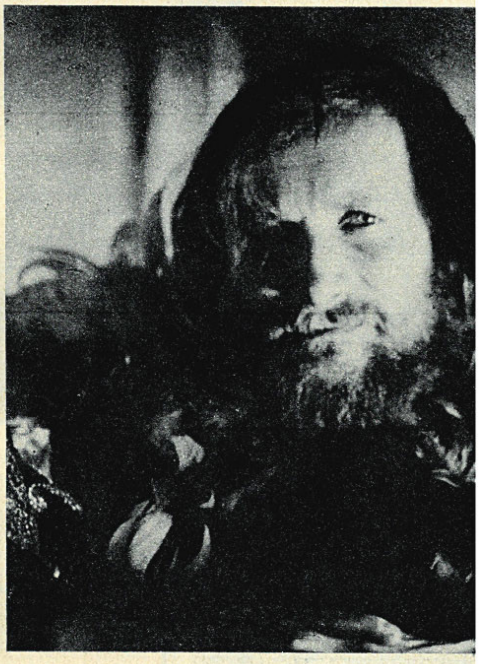
— Moje zainteresowania i doświadczenia — mówi — bardzo mi pomogą. Znaczną część filmu zbuduję w oparciu o własne wspomnienia. Akcja „Wielkiego Waldo Peppera" rozgrywa się w Hollywoodzie, w latach dwudziestych. Przygody mego bohatera chcę potraktować w tonie komediowym.

Scenariusz napisał reżyser wspólnie z Williamem Goldmanem. W roli głównej wystąpi Robert Redford.

5 *Rozczarowanie krytyki*
Jane Fonda

X

Daniel Olbrychski (Pan Młody) i Ewa Ziętek (Panna Młoda) w „Weselu".



(Dziennikarz) Wojciech Pszoniak

Rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy. Dziś – jako ostatni – prezentujemy zespół X. Kierownikiem artystycznym jest Andrzej Wajda, literackim – Konstanty Puzyna, zastępcą do spraw produkcji – Barbara Pec-Ślesicka. Mówi Andrzej Wajda.

Mamy zamiar skoncentrować pracę wokół trzech kierunków: chcemy zapewnić naszym młodym reżyserom warunki dla realizacji ciekawych filmów współczesnych; próbujemy przyciągnąć do współpracy wybitnych reżyserów teatralnych; zwracamy się do kilku znanych filmowców z krajów socjalistycznych z propozycją zrobienia filmu w Polsce. Są to przedsięwzięcia skomplikowane, wymagające długich przygotowań, dlatego trudno mi jeszcze mówić o konkretnych zamierzeniach.

Najdalej posunięta jest praca nad filmem o generalne Józefie Bemie, który zrobi dla nas Miklós Jancsó. Mamy już gotowy projekt scenariusza, zdjęcia rozpoczniemy we wrześniu. Jiří Menzlowi proponujemy realizację filmu, który umownie nazywamy „galicyjskim": rozgrywałby się przed pierwszą wojną światową,

---

plamy na ekranie

„PORNO" A SPRAWA POLSKA

Przebywałem ostatnio w województwie zielonogórskim, gdzie odbyłem kilka tzw. wieczorów autorskich, zaproszony przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Zielonej Górze. W imprezach takich, mimo iż od kilku lat jestem ostemplowany legitymacją Związku Literatów Polskich, z zasady nie uczestniczę, uważając instytucję wieczorów autorskich za najbardziej żenującą formę kontaktu piszącego z publicznością. Ma ona jeszcze sens wtedy, kiedy przyjeżdżają autorzy powszechnie znani i popularni; w innych przypadkach nie sposób uniknąć sytuacji fałszywych, i to nawet przy najlepszej woli obydwu stron. Kiedy przed kilku laty napisałem o tym w „Życiu Warszawy", od razu posypały się gromy, że lekceważę pozainstytucjonalne formy kontaktu z czytelnikiem, że nie doceniam etc. Powiedziałbym ja wtedy prawdę tym wszystkim autorom, którzy na takich wieczornicach po prostu dowartościowują się, gdy w istocie nikt ich nigdy nie przeczyta. Ale ponieważ wtedy nic powiedziałem, to i teraz nie powiem.

Poza wszystkim zawsze pozostaje bowiem przyjemność spotkania z nieznanymi ludźmi i trochę zabawnych doświadczeń. Wygląd autora tych słów np. zawsze wywoływał pewną konsternację, gdyż – co zrozumiałem później – literat polski powinien być stary, bardzo brzydki, ubrany w czarny garnitur, białą koszulę non-iron uwieńczoną krawatem. Literat polski prezentuje ludziom na prowincji styl „z waszecia", i tak wygląda jego stereotyp. Dalej, wedle tych wyobrażeń, mówi on długo, dosyć nudno, głównie o sobie, tj. o książkach, które rzadko zresztą są znane audytorium.

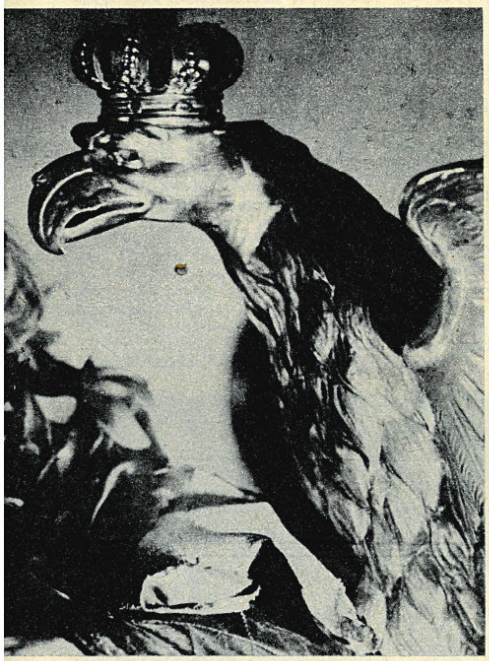
W czasach, kiedy literatura wzbudza coraz mniejsze emocje społeczne, jej problemy szczegółowe i merytoryczne nie wywołują większego zainteresowania. W tej sytuacji jak się zachować, o czym prawić, jak znaleźć rezonans i czym go podeprzeć? Najlepiej, po prostu, mówić o filmie, gazecie i telewizji, o świecie dookolnym i własnych przeżyciach, o wszystkim zatem i o niczym. Zaspokoić ludzką ciekawość anegdoty i plotki, a przy okazji naruszyć jakieś utajone struny widowni. Miałem o tyle ułatwioną sytuację, że nie muszę mówić np. o kryzysie poezji i jej czytelnictwa, mogę mówić o filmie, a to – jeszcze! – ludzi rajcuje. Jakie jednak kwestie są newralgiczne dla widzów, czym się przejmują w tej materii? Na to pytanie chciałem sobie odpowiedzieć, decydując się na zielonogórskie tournée, i dziś mogę podzielić się spostrzeżeniem, że są trzy takie sprawy. Pierwsza: niedobry stan polskiej produkcji filmowej. Druga: odpowiedzialność krytyki filmowej za zło panujące w tej produkcji. I trzecia – która przewijała się przez wszystkie pytania i dyskusje z natarczywością godną lepszej sprawy: przybywający stale element drastyczności obyczajowej i golizny w filmie polskim.

Stan polskiego kina. No cóż, temat od lat wałkowany, wiemy, że nie jest najlepiej, że poziom zaniża zwłaszcza skandaliczna produkcja „rozrywkowa", komercjalna. U nas – z wielką szkodą dla wszystkich – panuje przekonanie, że do produkcji kryminałów, komedii etc. nadają się tylko reżyserzy-nicudacznicy. Wszyscy pozostali uważają się za Artystów i sadzą Sztukę. Niko-

pewnie w Krakowie, a punktem wyjścia byłoby pisarstwo Rittnera, Zapolskiej, może Kisielewskiego. Zaprosiliśmy do współpracy Andrieja Tarkowskiego i Andrieja Michałkow-Konczałowskiego; będę z nim rozmawiał o ich propozycjach dopiero za miesiąc, przy okazji pobytu w Moskwie (mam tam reżyserować „Makbeta" w teatrze „Sowremiennik").

Reżyserzy teatralni, którym zaproponowaliśmy realizację filmów — Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki i Maciej Prus — mają wielomiesięczne zobowiązania w teatrze. Znalezienie dla nich odpowiedniego tekstu literackiego jest o tyle trudne, że czujemy się zobowiązani dostarczyć im takiego materiału, po którym można spodziewać się sukcesu. Chcemy ich pozyskać dla filmu, bowiem wierzymy, że wniosą do naszego kina coś wartościowego i nowego. Ale i oni sami muszą z zetknięcia z filmem wynieść przeświadczenie, że coś osiągnęli, odkryli dla siebie nowe możliwości wyrazu. Nie chcemy ich narażać na ryzyko pracy bez przygotowania, zaczną więc od realizacji filmów telewizyjnych.

Stali członkowie naszego zespołu są młodymi reżyserami, w większości przed debiutem. Tylko Henryk Kluba, Marek Piwowski i Andrzej Żuławski mają za sobą samodzielne filmy; pozostali — Krzysztof Bukowski, Jan Budkiewicz, Andrzej Brzozowski, Krzysztof Gradowski, Agnieszka Holland, Andrzej Kotkowski, Andrzej Kostenko, Stanisław Latałło, Maciej Szumowski i Barbara Zdort — czekają na debiut. Przedtem będą musieli zrobić filmy telewizyjne; jest to zasada, której mamy zamiar przestrzegać bardzo konsekwentnie. Na razie tylko Andrzej Żuławski ma gotowy scenariusz („Ucieczka"), inni dopiero pracują nad tekstami. Najwcześniej powinien być gotowy scenariusz dla Marka Piwowskiego — „Czysta miłość" Ireneusza Iredyńskiego. Także Maciej Szumowski, reportażysta telewizyjny z Krakowa, ma już prawie gotowy scenariusz „Za siódmą miedzą", wykorzystujący doświadczenia reporterskie autora. No i dla mnie Andrzej Kijowski pisze scenariusz według „Kordiana" Słowackiego.



Daniel Olbrychski (Pan Młody)

Mamy także w projekcie realizację serialu dla telewizji, według scenariusza Wiesława Dymnego. Byłaby to opowieść o rodzinie, która po wojnie przewędrowała ze Wschodu na Zachód. Reżyserowaliby wszyscy członkowie naszego zespołu; w tym oczywiście i ja także.

W przyszłości chcielibyśmy zachęcić do współpracy najciekawszych realizatorów telewizyjnych. Wydaje mi się, że są to bardzo interesujące osobowości twórcze. W telewizji mają oni gorsze warunki pracy, film mógłby im dać szansę pełnego wykazania możliwości. Myślimy także o najmłodszych, kończących studia w łódzkiej szkole filmowej. Widziałem ich prace na tegorocznym festiwalu etiud i zrobiły na mnie duże wrażenie. Jest w nich ton osobistego zaangażowania, który nakazuje traktować te filmy serio.

Znajdujemy się obecnie w dosyć trudnym momencie: mamy ciekawe projekty, ale wszystko co wiąże się z realizacją jest jeszcze przed nami. Na razie czekamy na scenariusze. Postanowiliśmy nie zamawiać tekstów, jeśli nie będziemy mieli reżyserów, którzy wyraźnie by się nimi interesowali. Jak to się sprawdzi w praktyce — zobaczymy. Mój najogólniejszy plan związany ze zespołem wygląda tak: chciałbym, żeby w ciągu najbliższych trzech lat (o dalszych latach nie myślę) zespół zrealizował trzy filmy reżyserów teatralnych, trzy — reżyserów zagranicznych i tyle, ile będzie możliwe — młodych reżyserów zespołu. Także ja sam chciałbym zrobić w tym czasie coś własnego. Po okresie intensywnej pracy stoi przede mną wiele pytań, na które sam muszę dać sobie odpowiedź. W najbliższym czasie spróbuję zająć się pracą w teatrze, może w telewizji. Do filmu powrócę dopiero wtedy, kiedy coś mnie naprawdę porwie. W tej chwili nie ma niczego takiego. Nie mam żadnej sprawy, którą chciałbym pokazać na ekranie, po cóż więc miałbym robić filmy.

Zanotowała: **B. J.**

Zdjęcia: RENATA PAJCHEL

---

mu nie przychodzi na myśl, że te tradycyjne gatunki wielbione przez publiczność, wymagają sprawności i rzemiosła pierwszej jakości, inaczej wychodzi z całej operacji piramidalna brechta. Zwłaszcza w tej chwili rozziew (cóż za okropne słowo!) między kinem artystycznym a licznymi produkcjami w rodzaju „Brylantów pani Zuzy", „Seksolatków", „Szerokiej drogi, kochanie", „Agenta nr 1", „150 na godzinę", „Niebieskie, jak morze Czarne" — stał się przeogromny. Ludzie potem to oglądają i oskarżają. Zgadnijcie kogo przede wszystkim? Krytykę filmową.

Tak, kilkakrotnie pocilem się wyjaśniając, że krytyka nie ma bezpośredniego wpływu na produkcję, że krytycy — jak normalni ludzie — widzą dopiero film zrealizowany, że nie mogą zapobiec katastrofie. Mówiłem to z przekonaniem, ale sam tak do końca nie byłem przekonany i publiczności też nie przekonałem, gdyż wietrzyła ona u mnie solidarność zawodową. A nie byłem sam przekonany, bo stale mi się zdaje — że choć nie mamy wpływu na proces realizacji — jednak za mało tępimy różnoraką hochsztaplerkę, gdzie możemy tam klajstrujemy, coś bilansujemy, coś do czegoś dodajemy. A tu by walić trzeba jak w bęben, bo inaczej kwitnie demagogiczna bzdura i pijany tantiemami bełkot.

Pozostaje kwestia „porno", zupełnie świeżej daty. Kilka ostatnich polskich filmów rzeczywiście zaintrygować mogło widzów swoją obyczajową ostentacją; zwłaszcza od kiedy zwolniono nieco rygory w sferze nagości i erotyki: Tutaj zwykle sala dzieliła się na dwa obozy: starszych i młodych. Nie muszę mówić kto był „za", a kto „kontra" i z jakich powodów — można się tego bez trudu domyślić. Nieco trudniej było prelegentowi, któremu poza taktyką rozjemczo - pojednawczą wobec sali brakowało jasności w argumentach. Bo rzeczywiście, patrząc z perspektywy światowca łatwo skonstatować: w stosunku do tego, co się dziś w kinie pokazuje na świecie (także w naszym obozie), nasze filmy wydają się pod względem obyczajowym grzeczniutkie, dobrze ułożone i wstydliwe. Te próby dziecinne: pół uda, bielizna pościelowa i biust jakiejś aktressy. Ale to porównanie z kinem gdzie indziej nie starcza jeszcze za argument. Bo golizna jest u nas pokazywana bez sensu, dla pustego efektu, nie ma żadnego „znaczenia". A to p. Wiśniewska w ś. p. „Doktor Ewie" obnaży się do połowy, a to parzą się nastolatki w „Seksolatkach", a to drapieżne wdzięki p. Niemirskiej kuszą z „Szerokiej drogi, kochanie", a to rozchełstana p. Golanko biega nie wiadomo po co w „Brylantach pani Zuzy" etc.

Sceny te nie tłumaczą się w jakiejś większej całości, są na ogół doczepiane „pod publiczkę". Z większej swobody w tym zakresie korzystają więc przede wszystkim fałszerze, kociarze i cwaniacy. A prawdziwego erotyzmu właściwie nie uświadczysz: jak już coś się wyjawi, to wtedy jest szum i przywołuje się purytańskie zaklęcia, których nikt nie wygłasza np. z okazji „Szerokiej drogi, kochanie". Żyjemy w czasach postępującej swobody obyczajowej i z tym trzeba się pogodzić. Wstyd przed ukazywaniem ciała ludzkiego należy do uprzedzeń archaicznych.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Lecz jeśli tak, to niech korzystają z tej swobody chociażby po równi i ci od „sztuki", i ci od filmowych głupotek. Tak widziałbym istnienie kwestii „porno" w filmie polskim, w którym — jak powiedziałem — na dobrą sprawę ona nie istnieje. Trzeba jednak brać zawsze pod uwagę względy publiczności, bo przed jej trybunałem rozstrzyga się wszystko.

Przywiązanie i cierpienie
Harriet Andersson i Ingmar Bergman

INGMAR BERGMAN — jego „SZEPTY i KRZYK"

Ingmar Bergman rzadko udziela wywiadów. Na planie swego nowego filmu mówi o Szekspirze, kobietach i spotkaniach z innymi twórcami.

Ingmar Bergman realizuje swój trzydziesty piąty film: „Szepty i krzyk". Do zamku Taxinge-Nasby, gdzie kręcone są zdjęcia, wchodzi się jak do świątyni. Wszystkie sale pomalowane na czerwono w różnych odcieniach. Czerwone dywany. Na oknach ciężkie czerwone zasłony z białymi koronkami. Czerwień ścian i posadzek wywołuje dziwny, niepokojący nastrój.

— Od dzieciństwa wyobrażałem sobie wnętrze duszy, jak wilgotną drgającą membranę w czerwonych odcieniach — mówi Bergman.

Panującą ciszę przerywa niesamowity krzyk. To krzyczy Ingrid Thulin. Jest w żałobnej sukni i czerwonych pantoflach. Kiedy krzyk ustaje i atmosfera napięcia mija, wszyscy na planie wybuchają śmiechem.

Ingmar Bergman ma na sobie zieloną kraciastą koszulę. Szwedzcy widzowie znają ją dobrze z telewizji.

— Mam cztery zielone i cztery czerwone koszule; choć kłują i drapią, jestem do nich bardzo przyzwyczajony. Zresztą flanelowych koszul nie można obecnie dostać.

Bergman nie pali, nie znosi dymu z papierosów. Nie wiadomo czy pije, ale to raczej nieprawdopodobne. Jego aktorki w czasie zdjęć są na nogach już o 6.30 rano. O tej porze reżyser zaczyna próby. W nakręcanej właśnie scenie jedna z bohaterek filmu, Agnes (Harriet Andersson) umiera. W czerwonym salonie jej siostry, Maria (Liv Ullman) i Karin (Ingrid Thulin) podchodzą do umierającej.

— Chciałbym, aby ta scena mówiła jak najwięcej o ludzkim przywiązaniu i cierpieniu podczas rozstania — mówi Bergman. Jak zwykle u niego, mężczyźni są na ekranie postaciami marginesowymi. „Szepty i krzyk" to studium duszy kobiecej.

— To moja matka nauczyła mnie rozumieć kobiety — mówi Bergman. **— Zawsze interesowali ją ludzie, była obdarzona intuicją zgłębiania ich osobowości. Chyba odziedziczyłem tę intuicję.**

Wiadomo, że Bergmana łączy z jego aktorkami zażyła przyjaźń.

— Ludzie współpracujący ze sobą muszą być dla siebie życzliwi. Nie chodzi tylko o kobiety. Z operatorem Svenem Nykvistem kręcę filmy od 1956 roku — taki szmat czasu przywiązuje ludzi. A kobiety? U nas w kuchni rządziła wszechwładnie Lalla — nasza służąca. Odziedziczona po babce. Kiedyś matka weszła do kuchni, by użalić się przed Lallą z powodu mojego trzeciego rozwodu. Lalla bez namysłu rzekła: „To przez te kobiety biedny Ingmar musi się rozwodzić". A ja przecież lubię być pod pantoflem.

Niedawno bawił w Sztokholmie Peter Fonda; zachwycał się Bergmanem.

— Zagraniczne znakomitości uważają, że chwalenie naszej produkcji należy do ich obowiązku — mówi Bergman — **i wtedy oczywiście wychwalają Bergmana. Wolałbym, aby ci panowie powiedzieli coś sensownie krytycznego. We Włoszech, w czasie konferencji prasowej, wyraziłem się dobrze o Fellinim. Wszyscy zbledli. Potem widziałem jego „Satyricon" — jest to film wygolony, bez muzyki, latany tu i tam — zmęczył mnie; zaraz potem oglądałem dwugodzinny, elegancki, ale bezkrwisty film — także Felliniego. Byłem wykończony. Ja pracuję inaczej; wydaje się, że jestem bardziej skoncentrowany — jedna akcja wypływa rytmicznie z drugiej. W konsekwencji nie mam co wycinać podczas montażu, film jest gotów już w atelier.**

A propos geniuszów — mieszkałem w Londynie w niesprzątniętym mieszkaniu Laurence'a Oliviera (wystawiałem wtedy „Heddę Gabler"). Jedliśmy razem śniadanie. Olivier miał na sobie stary szlafrok, na kołnierzu widać było ślady szminki. Mówił o Szekspirze. Otworzył przede mną nowy świat. Te chwile z Olivierem należą do największych moich przeżyć. Potem widziałem go w „Kupcu Weneckim" — niezapomniane widowisko!

Uczucia i emocje
Erland Josephson, Liv Ullman i Ingmar Bergman

Poprzez Szekspira obaj reżyserzy znaleźli wspólny język. Ale filmy Bergmana nie zawsze rozumiane są poza granicami Szwecji zgodnie z jego intencjami.

— Staram się, aby moje filmy przemawiały przede wszystkim do ludzkich uczuć, by oddziaływały na widzów emocjonalnie. To, że wielu ich nie rozumie, nie ma znaczenia. Strawiński mówił: „Nigdy nie rozumiałem muzyki, ja ją tylko odczuwam".

Kiedy film „Szepty i krzyk" wejdzie na ekran? Przyznam się, że nawet po ukończeniu realizacji trudno mi rozstać się z własnym dziełem. Będę go więc jeszcze trochę pieścił.

Opr. H. O.

Filmy zagraniczne cieszą się w Bułgarii większym powodzeniem niż produkcja rodzima. Realizatorzy bułgarscy starają się więc podnieść poziom artystyczny nowych filmów. Czy im się to w pełni udaje?

W stronę widza

MARIA RACZEWA

„Filmy ambitne, a jednocześnie kasowe" — oto kolejne hasło nowego kierownictwa kinematografii bułgarskiej, które w lecie 1971 roku wzięło na siebie odpowiedzialność za jej losy. Chodzi o to, by przywrócić zachwiane nieco zaufanie widzów do rodzimej produkcji. Krok taki jest niezbędny w sytuacji, gdy filmy zagraniczne cieszą się znacznie większym powodzeniem niż bułgarskie.

Zaczęto od zorganizowania (w ramach centrali rozpowszechniania filmów) ośrodka socjologicznego, który nie tylko gromadziłby dane o ilości, wieku i płci widzów na poszczególnych filmach, lecz przeprowadził również dyskusje i ankiety w szkołach, uniwersytetach, zakładach pracy. I tak np. ostatnie badania wykazały, że nowy film bułgarski „Kozi róg" obejrzało aż dwa miliony widzów w ciągu miesiąca. Czyżby hasło rzucone przez nowe kierownictwo tak szybko się zrealizowało?

Krytyka bułgarska jest zgodna co do jednego — „Kozi róg" należy do najlepszych filmów zrealizowanych kiedykolwiek w Bułgarii. Sukces artystyczny zapewnił filmowi znakomity scenariusz utalentowanego prozaika Nikołaja Chajtowa, reżyseria Metodego Andonowa i doskonałe aktorstwo. Twórczość Chajtowa stanowi chyba największe odkrycie filmu bułgarskiego w ostatnich dwu latach. Świat Chajtowa jest pełen gwałtownych zdarzeń i głębokich uczuć. Surowa przyroda i trudne warunki życia wśród niedostępnych gór Rodopi rodzą ludzi twardych jak skały; poczucie indywidualnej swobody i osobistej godności cenią ponad wszystko.

Korespondencja własna z Bułgarii

Bohater „Koziego rogu", pasterz Karaiwan, ma piękną żonę i małą córeczkę. I choć pędzi życie proste, mieszka w prymitywnych warunkach i z trudem wiąże koniec z końcem — jest szczęśliwy. Ale pewnego dnia, podczas nieobecności Karaiwana, żona zostaje zgwałcona przez trzech Turków. Znalazłszy ją martwą, Karaiwan pali dom, zabiera córeczkę i odchodzi w góry na zawsze. Tu pod jego okiem i twardą ręką córka wychowuje się po męsku i wyrasta na odważnego bojownika; razem z Karaiwanem zaczyna zabijać tureckich ciemiężycieli. Gdy jednak zakochuje się w młodym góralu, Karaiwan traktuje to jako własną klęskę: nie mogąc jej znieść, zabija górala; córka ginie śmiercią samobójczą.

Ten, godny greckiej tragedii, dramat namiętności staje się metaforą losów całego narodu, który znosił jarzmo tureckie przez pięć wieków. Dokumentalnie niemal potraktowana sceneria, niepowtarzalny urok dzikiej przyrody, autentyzm szczegółów obyczajowych — czynią z tej tragedii rodzinnej dramat narodowy. Wśród aktorów rewelacyjna jest Katia Paskalewa, młoda aktorka teatralna, która stworzyła najlepszą chyba postać kobiecą na bułgarskim ekranie. „Kozi róg" raz jeszcze dowodzi, że w Bułgarii najdojrzalsze utwory powstają z reguły w oparciu o tematykę historyczną.

Nowe filmy współczesne stanowią w pewnym stopniu kontynuację nurtu psychologicznego, reprezentowanego przez „Objazd" i „Biały pokój". Reżyser filmu „Chłopak odchodzi", Ludmił Kirkow, udowodnił już w „Królewskim urlopie", że nawet na kanwie wątłej fabuły potrafi stworzyć przekonywający obraz środowiska i zarysować nękające go problemy. Tym razem Kirkow podjął temat związany z życiem młodzieży. Maturzysta Rangieł, młodzieniec wyjątkowo wrażliwy, mieszka na prowincji i pragnie jak najszybciej się usamodzielnić. Pisze felieton otwarcie krytykujący porządki w szkole, wplątuje się w romans z dużo starszą od siebie mężatką (doskonała Newena Kokanowa), a jednocześnie flirtuje z goszczącą na występach stołeczną piosenkarką. Jednak prowincjonalne otoczenie szybko tłumi nieco naiwne, zapały chłopaka. Felieton powoduje konflikty z kierownictwem szkoły, a miejscowi intelektualiści, grzęznący w rutynie i konformizmie, pokpiwają z chłopca. Romans kończy się energiczną interwencją matki bohatera. Rangiełowi nie pozostaje nic innego, jak grzecznie usiąść i wkuwać do egzaminów wstępnych na wyższą uczelnię; w wolnych chwilach może najwyżej wyjść na spacer z koleżanką szkolną, Marianną, której dotychczas nie zauważał.

Kirkow umie być prawdziwy, a jednocześnie pełen humoru i wdzięku. Talent obserwacyjny reżysera, jego poczucie umiaru, rytmu, zgrabne dialogi młodego scenarzysty Georgi Miszewa i naturalna gra aktorów — wszystko to tworzy barwną mozaikę, która bawiąc daje widzowi niejedno do myślenia.

Natomiast autorzy innego współczesnego filmu „Dziesięć dni bezpłatnego urlopu" — scenarzysta Todor Monow i reżyser Janusz Wazow — wyszli z nieco odmiennego założenia: próbują nakreślić pewne konflikty społeczne, przybierające najjaskrawsze formy w środowiskach młodzieżowych. Córka dobrze sytuowanego profesora, która nie dostała się na wyższe studia, nie potrafi znaleźć własnego miejsca w życiu i obija się w różnych towarzystwach. Wydaje się jej, że w młodym inżynierze znalazła wreszcie odpowiedniego partnera. Ale ów młodzieniec, skądinąd sympatyczny, nie potrafi zrozumieć i należycie ocenić dziewczyny, bo jego ideał kobiety ukształtował się pod wpływem matki. Wśród niedomówień i nie bez wzajemnego rozgoryczenia — rozstają się. Choć film wydaje się ciekawszy w założeniu niż w realizacji, próba podjęcia pewnych ważnych, a zazwyczaj przemilczanych spraw obyczajowych, jest z pewnością cenna i interesująca.

Debiutami reżyserskimi w długim metrażu są filmy „Sfora" Iwanki Grybczewej i „Autostop" Nikołaja Petkowa. Oboje kręcili przedtem filmy nowelowe, które były dobrym sprawdzianem ich możliwości twórczych. O ile „Sfora" okazała się ciekawym, solidnie zrealizowanym dramatem, to komedia muzyczna „Autostop" wypadła bardzo słabo. Pierwszy z filmów nawiązuje do jednego z ulubionych tematów kinematografii bułgarskiej — konfliktów wewnętrznych w latach bezpośrednio powojennych, drugi natomiast próbuje przeszczepić na rodzimy grunt gatunek, w którym nasi realizatorzy mają bardzo niewiele i bardzo niedobrych doświadczeń. Cóż, tradycyjne ścieżki są zawsze najpewniejsze.

Przyroda i gwałtowność
Anton Gorczew i Katia Paskalewa w „Kozim rogu"

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

16 CZERWCA 1947

TEATRALNY TEST

W roku 1947, założone przez Mormonów miasto Salt Lake City, stolica stanu Utah, obchodziło uroczyście stulecie istnienia. Podczas specjalnie z tej okazji zorganizowanego festiwalu nie lada atrakcją było teatralne przedstawienie Szekspirowskiego „Makbeta" w reżyserii Orsona Wellesa. Premiera spektaklu odbyła się w obecności miejscowych notabli przed dwudziestu pięciu laty — dnia 16 czerwca 1947 roku.

Nie było to pierwsze spotkanie z „Makbetem" w karierze artystycznej twórcy „Obywatela Kane". W roku 1935, wspólnie z Johnem Housemanem, wystawił dramat Szekspira na scenie „Federal Theatre" w Nowym Jorku, przenosząc miejsce akcji ze Szkocji na wyspę Haiti. Grał zespół murzyńskich aktorów, a w roli czarownic, które zmieniły płeć, wystąpili autentyczni afrykańscy czarodzieje, którzy zupełnie serio, i ponoć z dobrym skutkiem, domagali się od dyrekcji teatru dostarczenia im dwunastu czarnych owiec dla „odpędzenia złych uroków". Ten czarny „Makbet" stał się wielkim wydarzeniem w teatralnym życiu amerykańskiej metropolii.

W roku 1940, a więc jeszcze przed realizacją „Obywatela Kane", Orson Welles udzielił wywiadu pismu „The Screen World" i w tych oto słowach wypowiedział się na temat celowości przerabiania sztuk Szekspira na film: *„Mam poważne wątpliwości czy Szekspir nadaje się dla kina. Film, moim zdaniem, jest zawsze znacznie lepszy i bogatszy niż scena, ale istnieje wyjątek: nie nadaje się dla wygłaszania wierszy. Jednakże »Makbet« i ponure wrzosowiska — to mogłoby być wspaniałe. Co za znakomite skrzyżowanie »Wichrowych wzgórz« i »Narzeczonej Frankensteina«!"*. Wielbiciele barda ze Stratfordu pokwitowali na pewno z oburzeniem i ze zgrozą te bluźniercze porównania. Ostatecznie byliby jeszcze skłonni tolerować zestawienie Szekspira z powieścią Emily Bronte, ale Frankenstein...

Orson Welles miał zamiar po przyjeździe do Hollywoodu zająć się „Makbetem", ale po rezygnacji jeszcze z kilku innych projektów, skończyło się, jak wiadomo, na „Obywatelu Kane". Potem przyszły kolejno: „Wspaniałość Ambersonów", „Intruz" i „Dama z Szanghaju". Do pomysłu filmowego „Makbeta" powraca Welles na początku 1947 roku, już jako „spalony" na amerykańskim gruncie reżyser, otoczony atmosferą skandali i niepowodzeń. Z żadną z wielkich wytwórni nie sposób już było nawiązać współpracy i za wygranie losu na loterii można uważać, że projektem reżysera zainteresowała się firma specjalizująca się w produkowaniu tanich westernów klasy „B", nie istniejąca już dziś spółka akcyjna Republic. Dyrektor generalny przedsiębiorstwa, Herbert Yates, zgodził się na powierzenie Wellesowi adaptacji „Makbeta", pod warunkiem, że impreza będzie tania i że realizacja nie potrwa długo, maksymalnie — kilka tygodni. Artysta bez chwili wahania zgadza się na wszystko. Zależy mu na stworzeniu filmu, który powędruje do prowincjonalnych kin, popularyzować będzie Szekspira wśród widzów, którzy do teatru nie chodzą, a książek, zwłaszcza klasyków teatru, nie czytają. To była klientela Republic i dla niej przeznaczony był „Makbet" — zwarty, ostry, gwałtowny dramat, wiernie oddający atmosferę średniowiecznej Szkocji, łącznie ze szkockim akcentem aktorów.

Spektakl w Salt Lake City był teatralnym testem przyszłego filmu. Przedstawiciele wytwórni Republic przyjechali na przedstawienie, by zapoznać się ze scenariuszem i z koncepcją reżyserską. Dekoracje i kostiumy projektował Orson Welles. W reżyserii wiele było efektów, które zafascynowały publiczność: pojawiali się na scenie muzykanci grający na kobzach i, maszerując przez widownię, wychodzili na ulicę; wybuchały fajerwerkowe ognie i krążyły nad salą, zawieszone u sufitu, trzy czarownice. Aktorzy mówili głośno, niemal krzycząc, a przez cały czas spektaklu rozbrzmiewał łoskot bębnów.

Filmowy „Makbet", w stylu i inscenizacji — wierna kopia teatralnego z Salt Lake City, został wyprodukowany, tak jak przewidywał kalendarz zdjęć, w przeciągu 23 dni. Koszty nie przekroczyły zatwierdzonego budżetu. Reżyser miał szaleńczy pomysł nagrania wszystkich dialogów na playbacku, i to w trzech wersjach: szkockiej, angielskiej i angloamerykańskiej. Podczas zdjęć z głośników dobiegał tekst dialogów, a aktorzy, raczej bez powodzenia, starali się utrafić w odpowiednie miejsca. Na domiar złego wszystkie taśmy w montażowni poplątały się, a Orson Welles podczas synchronizacji był nieobecny — grał w filmie „Czarna magia" we Włoszech i mon-

Artystyczna porażka
Orson Welles w filmie „Makbet"

tażyście przesyłał instrukcje telegraficznie. Film wszedł na ekrany w kilku stanach, w październiku 1948 roku, ale zaraz po premierze został wycofany dla przegrania dźwięku. Powtórnie wyświetlono go w 1949 roku. Bez najmniejszego powodzenia.

Ten tani, prędko zrobiony „Makbet" nie przyniósł Wellesowi ani sławy, ani pieniędzy. Krytycy pisali o filmie powściągliwie, chłodno, raczej wyszukując w nim wady, aniżeli szukając zalet. Do wyjątków należy recenzja opublikowana w tygodniku „Time", której autor zwraca uwagę na świetnie oddaną atmosferę średniowiecznej Szkocji. Pisze z zachwytem o zamkach zawieszonych na stromych skałach, o jeźdźcach galopujących na tle skąpanych we mgle krajobrazów, o dziedzińcach pałacowych, pełnych kałuż i błota, w których buszują świnie. Ta właśnie atmosfera, zdaniem krytyka, czyni wiarygodnymi gwałty i okrucieństwa dramatu. Biograf Wellesa, Charles Higham, tak oto formułuje swój sąd: *„Jest rzeczą niemożliwą zaprzeczyć, że »Makbet« był artystyczną porażką. Jest to autentyczny »film maudit«, godny dziś powtórnego obejrzenia".*

„POSŁANIEC" (Wielka Brytania). Losy pod przykrywką kostiumu z przełomu stulecia z kuglarską zręcznością przekazuje egzystencjalne niepokoje i porażki dzisiejszego człowieka.

„ONA I ON" (Japonia). Przepaść dzieląca „nowobogackich" z bloków mieszkalnych Tokio od ich rówieśników wegetujących w tekturowych budach. Suzumu Hani, autor tego filmu, bywa określany jako „japoński Antonioni".

„UMRZEĆ Z MIŁOŚCI" (Francja — Włochy). Film wykorzystuje autentyczną tragedię Gabrielle Russier dla bezceremonialnego wywlekania szczegółów intymnej natury i dla krytyki społecznej, dającej się przeliczyć na franki.

Nasi recenzenci pisali...

„KONIOKRADY" (USA). Adaptacja powieści Faulknera. Obserwacja świata takim, jakim on jest, pogodzona z całym jego pięknem i obrzydliwością.

„PAMIĘTNIK SZALONEJ GOSPODYNI" (USA). Bohaterką tego świetnego, sarkastycznego filmu jest kura domowa. Mogłaby być postacią komiczną; ale nią nie jest. Komiczny i odrażający zarazem jest świat wokół niej.

„OSTIA" (Włochy). Sergio Citti, asystent Pasoliniego, nie potrafił wyzwolić się z oparów mitu o okrucieństwie tzw. pierwotnych instynktów.

„SERCE TO SAMOTNY MYŚLIWY" (USA). Film silnie związany z popularną w dawnej twórczości „opowieścią uczuciową".

„JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO" (Polska). Jak wszystkie utwory Tadeusza Konwickiego, tak również i ten film dotyczy losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem.

●

Panie Redaktorze!

W dniu 24 maja, w warszawskim zeroekranowym kinie „Jutrzenka" obejrzałem hiszpańsko-włoski western „Smak zemsty". Film ten jest parodią nie tylko tradycyjnego, klasycznego, amerykańskiego westernu, ale również mierną parodią parodii tego gatunku, które często — za łaskawą decyzją Komisji Zakupów — mamy możność oglądać na naszych ekranach (np. skądinąd świetny czeski „Lemoniadowy Joe"). W filmie tym wszystko jest parodią, począwszy od obsady (typy iście operetkowe), poprzez treść, realizację itp. Pomijając fakt, że film ten powinien mieć swoją premierę w kinie trzeciej kategorii (np. w kinie „Kamionek" albo „Albatros"), a nie w kinie zeroekranowym, chciałbym — a nie jestem w tym odosobniony — dowiedzieć się: a) kto zdecydował o zakupie tego arcyśmiecia filmowego? b) kto zdecydował o podwyższonej cenie biletów (ceny opiewają na 18 zł za jeden bilet)?

Niedawno przeczytałem w gazecie interesującą wiadomość. Otóż zakupiono na nasze ekrany radziecki film „Dyrektor". Film będzie emitowany w kinach przystosowanych do wyświetlania filmów na taśmie 70 mm. Brawo, Komisjo Zakupów! Wreszcie będziemy mogli obejrzeć ten film, z pełną galą, w warszawskim kinie „Relax". Nasuwają się tylko wątpliwości, kto będzie na tej gali. Film ten bowiem kilka miesięcy temu szedł przez kilka dni na stołecznych ekranach w zwykłej wersji panoramicznej. Byłem na jednym z wieczornych seansów w kinie „Moskwa".

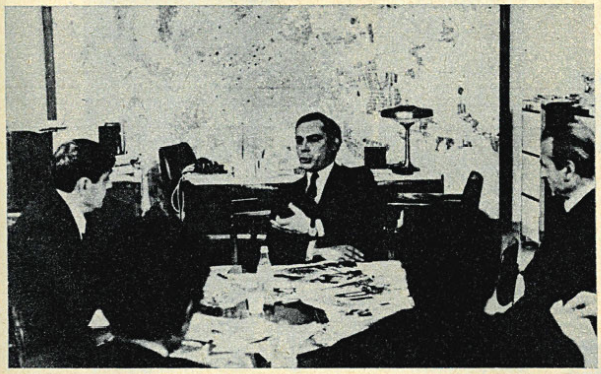
KRYSTIAN ROSKOSZ
Warszawa

IDZIEMY DO KINA

ŚLEDZTWO W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM

(Indagine su un cittadino al di sopra di ogno sospetto)

Scenariusz: **Ugo Pirro i Elio Petri**
Reżyseria: **Elio Petri**
Zdjęcia: **Luigi Kuveiller**
Muzyka: **Ennio Morricone**
Wykonawcy: inspektor policji, szef wydziału zabójstw — **Gian Maria Volonté**, Augusta Tarzi — **Florinda Bolkan**, hydraulik — **Salvo Randone**, szef policji — **Gianni Santuccio**, szef gangu Mangani — **Arturo Dominici**, inspektor kryminalny Biglia — **Orazio Arlando**, mąż Augusty — **Massimo Foschi**, student Antonio Pace — **Sergio Tramonti**, pracownik wydziału zabójstw — **Aldo Rendine.**
Produkcja: Vera Film (Włochy) — 1970.



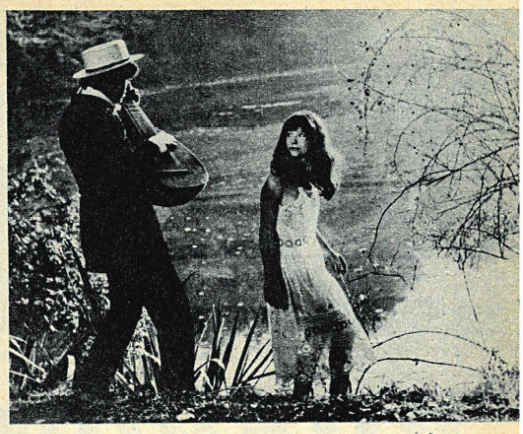
Jeden z najgłośniejszych filmów włoskich ostatnich lat, laureat wielu nagród (Nagroda Specjalna jury oraz Nagroda FIPRESCI w Cannes w roku 1970, Oskar dla najlepszego filmu zagranicznego na ekranach amerykańskich w roku 1970). Bohaterem jest inspektor policji rzymskiej, mianowany później szefem policji politycznej, człowiek, który popełnił zbrodnię, ale mimo oczywistych poszlak był ze względu na swe stanowisko nietykalny. I do końca można żywić przekonanie, że jego sprawa zostanie zatuszowana. Gwałtowny pamflet polityczny.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Scenariusz (według powieści **Vitezslava Nezvala**): **Jaromil Jireš i Ester Krumbachova**
Zdjęcia: **Jan Curik**
Muzyka: **Lubos Curik**
Wykonawcy: Waleria — **Jaroslava Schallerova**, babcia, Elsa i matka — **Helena Anyžova**, Orlik **Petr Kopřiva**, Tchórz konstabl — **Jiří Prymek**, Tchórz ojciec — **Martin Wielgus**, Gracjan — **Jan Klusak**, Hedvika — **Alena Stojakova**, woźnica Ondřej — **Karl Engel**, rudowłosa służąca — **Libuše Komančova**, służąca — madame — **Eva Olmerova**, służąca z domu publicznego — **Jana Andresikova**, kwiaciarka — **Jiřina Machalicka**, służąca — **Michaela Klocova.**
Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1969.

*

Gran Premio Bergamo — 1970 i nagroda za najlepsze zdjęcia barwne na festiwalu w Chicago — 1971. Adaptacja surrealistycznej powieści wybitnego czeskiego poety i prozaika, Nezvala. Bohaterką jest trzynastoletnia Waleria, która pragnie, a jednocześnie boi się przejścia ze świata dzieciństwa do pociągającego, ale i przerażającego świata dorosłych. Pogranicze jawy i snu, piękna, wysmakowana forma plastyczna. Film przeznaczony do wyświetlania w kinach studyjnych.



WALERIA I TYDZIEŃ CUDÓW

(Valerie a tyden divu)

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

CZŁOWIEK-ORKIESTRA

(L'Homme-Orchestre)

Scenariusz: **Jean Halain i Serge Korber**
Reżyseria: **Serge Korber**
Zdjęcia: **Jean Rabier**
Muzyka: **François de Roubaix**
Wykonawcy: Evan Evans — **Louis de Funès**, Philippe — **Olivier de Funès**, Françoise — **Noëlle Adam**, Lina — **Puck Adams**, recepcjonista — **Paul Preboist**, ukochany Françoise — **Franco Fabrizi.**
Produkcja: S.N.E. Gaumont — Rizzoli Films (Francja-Włochy) — 1970.

*

Barwna komedia, której bohaterem jest reżyser, muzyk, choreograf i tancerz music-hallu, Louis de Funès, człowiek obdarzony tymi wszystkimi umiejętnościami, prowadzi także trupę taneczną dwunastu „najpiękniejszych dziewcząt świata", czuwając przede wszystkim nad ich moralnością. Ale prawdziwe kłopoty sprawią mu nie dziewczęta, lecz jego własny siostrzeniec.

Dodatek: „Stacja 21". Scenariusz: **Stefan Kasprowicz i Piotr Studziński.** Zdjęcia: **Andrzej Jaroszewicz.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Reportaż o ludziach pracujących w telewizyjnej stacji przekaźnikowej

lub

„Diament" (Le Diamant). Scenariusz: **Jacques Prevert i Paul Grimault.** Realizacja i oprawa plastyczna: **Paul Grimault.** Muzyka: **Jacques Loussier.** Produkcja: Films Paul Grimault (Francja) — 1970. Barwny film rysunkowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Na samym dnie	5	5	5	5	5	5	5		6
Jak daleko stąd, jak blisko	5	5	5	5	5		5		6
Ona i on	4	5			4	4	5	4	5
Pamiętnik szalonej gospodyni	3	4	5	4		4	4		5
Koniokrady	4	4		3			4		5
Noc mewy	4		4	4					
Oficerowie	4	3		3			3		
Umrzeć z miłości	4	2	4	4		3	3		
Jeże rodzą się bez kolców	3				3				4
Seksolatki	3	3	3	2	3		3		3
Przemiana	2	2		½		3	2		2
Kochana ciocia Sarika	2						2		

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peitz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Studio Miniatur Filmowych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, R. Pajchel, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, W. Plotnikow (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Vera Film (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

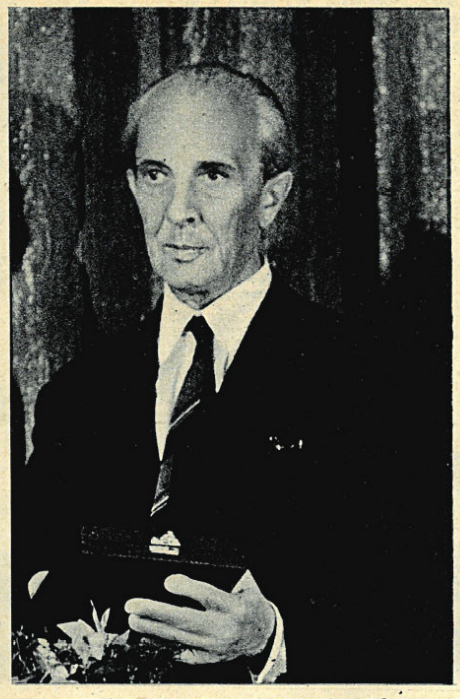
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 10.VI.1972 r. Zam. 4921 A-14

INDEKS 35904

Laureaci w chwilę po otrzymaniu nagród

KRAKOWSKIE LAJKONIKI

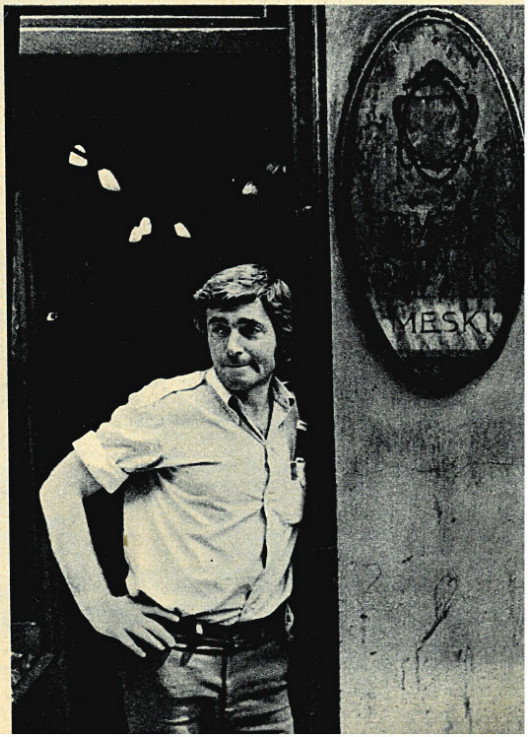


Reżyser Karol Marczak otrzymał w 50-lecie pracy twórczej Złotego Klapsa, nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Polskich

Jan Stach, bohater nagrodzonego filmu „Wznoszę pomnik", na sali kina „Kijów"

XII Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie poprzedził przegląd międzynarodowy. Oto zdjęcia z imprezy krajowej.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

W hallu kina festiwalowego

Marek Piwowski, autor filmu „Hair", laureat Grand Prix